

De André ‘trovatore’ e la lezione di Brassens*

di Stefano La Via

1. ‘Medioevalità francese’ di Fabrizio De André: un topos e quattro livelli d’indagine

Cosa c’è di realmente ‘medioevale’ nel primo canzoniere di Fabrizio De André? E fino a che punto è possibile attribuire a questo repertorio una qualche connotazione ‘francese’? Se proprio esiste una ‘medioevalità francese’ di De André, quali possono esserne state le ragioni, storiche ed estetiche, di fondo? Sono queste, in sostanza, le tre domande basilari da cui prende le mosse il presente saggio, che d’altra parte, sin dalle premesse, non ambisce certo a fornire risposte compiute e tanto meno definitive. Nelle pagine seguenti si cercherà semmai d’impostare l’intera questione in termini per quanto possibile corretti, d’indagarne criticamente gli aspetti più rilevanti, di suggerire via via soluzioni e chiavi interpretative che risultino un minimo fondate e verosimili. A tal fine si lascerà parlare soprattutto la realtà, ancora vivissima, dei documenti e delle testimonianze storiche: una realtà, beninteso, che è fatta non solo di dichiarazioni d’intenti, interviste e articoli di giornale, recensioni discografiche e saggi critici, apparati iconografici e audiovisivi, ma anche e soprattutto di specifiche composizioni poetico-musicali, concepite e realizzate in un certo modo, via via scritte, eseguite, registrate in studio o in concerto, secondo determinati criteri compositivi e performativi. Più e meglio di ogni altro documento, insomma, le canzoni stesse di De André – nella loro palpitante realtà testuale e sonora – potranno aiutare ciascuno di noi a trovare le proprie risposte².

Già da questa prima considerazione generale traspare il carattere a un tempo multiplanare e trasversale dell’indagine. La ‘medioevalità francese’ di

De André, vera o presunta che sia, sembra in effetti manifestarsi, in modo più o meno nitido, su almeno quattro piani distinti – qui di seguito riassunti – che d’altra parte, oltre a presentare vari gradi di articolazione interna, sono fra loro così strettamente legati da interagire continuamente l’uno con l’altro; ne deriva che non sempre ciascun piano corrisponderà esattamente a una singola fase della ricerca.

1. Il primo livello, il più epidermico e appariscente, è senz’altro quello che per comodità chiamerò ‘critico-giornalistico’. È anzitutto in quest’ambito, come si vedrà già in questo capitolo introduttivo, che il topos del Fabrizio ‘trovatore’, o ‘cantautore medioevale’ di moderna estrazione ‘francese’, ha modo di nascere, crescere e svilupparsi, anche oltre misura, rischiando talora di sconfinare nei vasti quanto incerti territori della mitografia e dell’agiografia.
2. Per cercare di conferire al topos giornalistico un qualche fondamento storico-filologico ed estetico, varrà la pena esaminare attentamente le effettive scelte poetiche, tematiche e lessicali, formali e stilistiche, del De André paroliere e traduttore di canzoni (capp. 2, 3 e 4.1). Quel che emerge, da questa prospettiva essenzialmente letteraria, è anche il costante riferimento a ben precisi modelli ‘medioevali’, a dire il vero di provenienza non solo transalpina ma anche italiana.
3. Passando a considerare l’intonazione musicale dei testi verbali e il loro complessivo rivestimento sonoro, si noterà come al permanere della componente ‘francese’ corrisponda una considerevole dilatazione dell’orizzonte ‘medioevale’ di riferimento, tale da comprendere per lo meno quattro dei secoli successivi. Come si illustrerà soprattutto nelle prime due sezioni del cap. 5 (in parte anche nel cap.

4.2), il presunto sapore 'medioevale' di gran parte di queste canzoni è in realtà ottenuto mescolando ingredienti di più o meno vaga ispirazione 'rinascimentale' (armonia e melodia) e 'barocca' (strumentazione e *sound*). La stessa componente musicale 'francese', non sempre di origini così antiche, è più spesso riconducibile a ben precisi modelli discografici, coinvolgenti in prima persona alcuni dei più noti *chansonnier* degli anni Cinquanta e Sessanta.

4. Infine, solamente considerando la complessiva interazione fra poesia e musica, e i fondamentali principi compositivi da cui essa tende ad essere regolata (cap. 5.3), sarà possibile da un lato risalire al nucleo più consistente della 'medioevalità' di De André, dall'altro mettere a fuoco e valutare il ruolo chiave svolto dal suo più importante modello d'oltralpe: Georges Brassens. A quest'ultimo fine, in entrambe le sezioni del cap. 4, si offrirà anche un'analisi poetico-musicale comparativa di *Dans l'eau de la claire fontaine* (Brassens 1961) e *Nell'acqua della chiara fontana* (De André 1968).

A scanso di equivoci, converrà sin da ora chiarire l'assunto di base che anima, anzitutto, la prima fase dell'indagine. Sarebbe a dir poco scorretto e fuorviante considerare la figura di Fabrizio 'trovatore' o 'cantautore medioevale' come una costruzione artificiale, una mera trovata pubblicitaria, frutto di una ben calcolata operazione di lancio (oggi si direbbe *marketing*) culturale e/o commerciale; l'impressione è semmai che sia stato lo stesso cantautore genovese, sin dagli esordi, a definire e mettere a fuoco pubblicamente questa sua specifica componente identitaria e stilistica, francofila e neo-trobadorica, animato da motivazioni tanto ragionevoli quanto autentiche e profonde. La stampa, d'altra parte, con le dovute eccezioni, si è spesso limitata ad amplificare i contorni più superficiali di quello che ancora oggi costituisce un vero e proprio luogo comune non solo pubblicitario-giornalistico ma anche critico-letterario. In tal senso le dichiarazioni dell'autore, apprezzabili anzitutto per la loro lucidità e coerenza, si rivelano non di rado molto più interessanti delle domande o dei commenti dei suoi interlocutori e recensori.

Basti scorrere l'ampio corpus d'interviste e articoli recentemente edito, con ammirevole cura, da Claudio Sassi e Walter Pistarini³. Si noterà, fra le altre cose, come la figura ricorrente del De André 'menestrello', 'giullare', 'trovatore', '*troubadour* provenzale' o 'cantautore medioevale' (quest'ultima iconizzata, nel 1967, in un suggestivo ritratto fotografico con liuto-chitarra)⁴, sia quasi sempre associata all'immagine, non meno topica, del letterato e musicista di formazione culturale 'francese'. Il nome di Georges Brassens, in particolare, ricorre almeno 25 volte, in

un arco temporale di 27 anni, dal 1963 al 1999, tale da coincidere quasi perfettamente con quello dell'intera carriera ufficiale di De André. L'idea che il grande *chansonnier* di Sète (1921-1981) abbia direttamente influito sull'arte poetico-musicale del cantautore genovese (1940-1999), perlomeno in tutta la sua prima fase creativa (ovvero fino alla prima metà degli anni Settanta), va di pari passo con l'assunzione di un'identità 'medioevale' che è di per sé caratterizzata anzitutto come 'francese', o più remotamente 'provenzale', e che non a caso emerge più volte come un tratto comune ai due artisti.

Le dichiarazioni più significative, a tal proposito, sono proprio quelle rilasciate dallo stesso De André. In un'intervista del 2 luglio 1967, intitolata *Fabrizio De André, il menestrello in microsolco* («Sorrisi e Canzoni TV»), anch'essa accompagnata da ritratto fotografico con strumento a corde (ora una più ordinaria chitarra classica)⁵, Fabrizio respinge anzitutto l'etichetta di 'cantautore', che per lui andrebbe sostituita, semmai, con quella di 'trovatore' (o tutt'al più con termini quali 'cantastorie' e 'cantafavole'):

Mica per altro, solo perché mi sembra che i provenzali, non so, Jaufré Rudel, Rambaldo de Vaqueiras e gli altri siano entrati in misura abbastanza sensibile nell'orientamento del mio gusto letterario.

Fra gli altri modelli poetici d'oltralpe, sin da ora fa capolino anche il «maledettissimo» François Villon («come faccio a non tirarlo in ballo?»), qui anteposto anche a Baudelaire e Rimbaud. Quanto alle predilezioni musicali, conclude De André, «ho ancor meno dubbi: Georges Brassens e Jacques Brel». Che fosse però Brassens il suo principale «punto di riferimento» lo si può capire, fra l'altro, anche da una dichiarazione più tarda, risalente al settembre del 1992:

Forse più che agli *chansonnier* francesi in generale io devo pagare tributo al solo Brassens.

Sai, anche Brel non me lo sento troppo vicino: era molto teatrale, non bastava ascoltarlo, bisognava vederlo⁶.

Una delle ragioni di tale predilezione viene chiarita, in termini altrettanto inequivocabili, in un'intervista del 3 agosto 1968: alla domanda «Avete qualcosa in comune [tu e Brassens]?» De André risponde senza alcuna esitazione: «Sì, siamo affezionati alle ballate medioevali»⁷.

Non solo il testo letterario, ma anche la musica di queste «ballate medioevali» è altrove chiaramente apprezzata tanto per la sua antica semplicità e freschezza – in contrapposizione all'intellettualismo e cerebralismo di oggi – quanto per la prepotente attualità dei

valori etici, sociali e politici che essa contribuisce a veicolare:

Non sono un 'cantante bene', non sono un 'intellettuale', sono soltanto uno che scrive canzoni guardandosi intorno e attingendo molto anche dal Medioevo. [...]

Il periodo che mi affascina veramente è il Medioevo. Potendo conservare alcune conquiste sociali fatte nel corso dei secoli successivi, vedrei molto volentieri una società moderna ambientata nel Medioevo. (27 luglio 1967)⁸

Si tratta di un ricorso storico. La musica medioevale riesce sempre a contrapporre efficacemente la freschezza e la semplicità al cerebralismo di cui siamo imbevuti. La poesia non è soltanto Bob Dylan, è soprattutto Brassens. (8 marzo 1968)⁹

In altre dichiarazioni, risalenti per lo più agli anni Settanta, viene via via a galla un altro aspetto cruciale della poetica trobadorica e brassensiana del primo De André: la sempre più piena consapevolezza di aver rinnovato la canzone d'autore italiana anzitutto elevandone la qualità letteraria, ossia trasferendovi per la prima volta tematiche, tecniche di scrittura, concezioni formali e scelte lessicali più proprie della poesia pura, soprattutto francese ma anche italiana; e limitandosi, in tutto ciò, a seguire la strada già chiaramente indicatagli dai grandi *chansonnier* francesi, a partire sempre da Brassens:

La mia è una posizione intermedia. Direi che prendendo lo spunto dai francesi ho portato nella canzone dei temi che erano propri della letteratura, ma forse non sono riuscito a fare né della letteratura né della canzone. (novembre 1971)¹⁰

Mi sono ampiamente servito della letteratura francese per via delle rime e delle composizioni in endecasillabi; forse è questo che attualmente si definisce una canzone alla De André: ho portato nell'area musicale italiana ciò che prima era esclusivo patrimonio della letteratura. (17 febbraio 1975)¹²

Ho letto e conosco molto bene i poeti francesi, ma, ad essere sincero, l'operazione di riversamento della letteratura in musica, in canzone, l'aveva già fatta Brassens ed io ho ritrovato senza faticare tutti quei riferimenti nella sua originalissima traduzione. (6 maggio 1978)¹²

La lista delle citazioni potrebbe estendersi a dismisura (su alcune di esse si avrà modo di tornare più avanti), e ai modelli letterari già menzionati – tratti da un 'Medioevo' spesso allargato ai secoli del Rina-

scimento – verrebbero ad aggiungersi quelli di Cecco Angiolieri e Dante, fino al «trovatore lorenese del '400» Bertrand de Villecroix (in cui Ornella Rota, nel 1965, volle scorgere il presunto autore della ballata *Fila la lana*)¹³. Ma i tratti essenziali del topos rimarrebbero in sostanza gli stessi. Si tratta ora di capire fino a che punto questa duplice immagine medioevaleggiante e francofila, trobadorica e brassensiana di De André – così insistentemente ribadita dallo stesso artista – trovi effettivo riscontro nella realtà della sua prima produzione poetico-musicale.

2. Alla ricerca di un repertorio 'medioevale': dieci canzoni in tema

Il dato più ovvio emerge sul piano essenzialmente tematico-letterario: è di per sé sintomatico che De André, fra il 1963 e il 1974, incida almeno dieci canzoni d'argomento, o anche solo d'ispirazione, strettamente medioevale (se ne vedano i rispettivi testi nelle trascrizioni analitiche via via proposte nei capp. 3 e 4.1). In realtà solo in un caso, ossia il villoniano ancor più che brassensiano *Testamento* (1963)¹⁴, si può dire che il cantante-interprete sia anche l'autore della canzone, tale cioè da ricoprire entrambi i ruoli di paroliere e compositore. Alla stessa categoria si potrebbero assegnare *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* (1963)¹⁵ e *La ballata degli impiccati* (1968) – quest'ultima assai liberamente ispirata al celebre epitaffio di Villon (*Ballade des pendus*)¹⁶ – se il rispettivo contributo letterario di Paolo Villaggio e Giuseppe Bentivoglio non fosse stato così rilevante. In altre due canzoni, *La morte* (1967) e *S'ì fosse foco* (1968), un De André ancor meno definibile come cantautore, e sempre più assimilabile a un moderno trovatore, si esercita nelle opposte ma egualmente antiche arti del *contrafactum* e dell'intonazione di poesia pura: dapprima egli scrive un testo verbale interamente nuovo per applicarlo alla musica con cui Brassens, nel 1960, aveva rivestito una *ballade* ottocentesca, ma anch'essa di chiara ispirazione villoniana, del poeta parnassiano Théodore de Banville (*Le Verger du Roi Louis*)¹⁷; in seguito, secondo il procedimento inverso, è lui stesso a porre in musica il più famoso sonetto del senese Cecco Angiolieri, suo prediletto poeta duecentesco¹⁸. In tutti gli altri casi, tuttavia, ben cinque su dieci, il giovane Fabrizio si limita a svolgere il ruolo di traduttore integrale, poetico-musicale, impegnato nella rilettura fedele, ma anche molto personale, di canzoni altrui:

1. la moderna *chanson de toile* francese *Fille la laine* (1949) – testo di Robert Marcy, musica di Jean François Porry e Gérard Salesses – già incisa dal

«troubadour des temps modernes» Jacques Douai (LP *Chansons poétiques anciennes et modernes*, 1955), nel 1965 trasformata in *Fila la lana* e presentata come intonazione originale di «un testo anonimo del XV secolo»¹⁹;

2. l'ancor più universalmente noto *ballad* popolare inglese *Geordie* (1966), riproposto nella specifica versione discografica già lanciata quattro anni prima dalla cantante americana Joan Baez (LP *Joan Baez in Concert*, 1962)²⁰;
3. un'altra *chanson* dell'amatissimo Brassens, *Dans l'eau de la claire fontaine* (1961), anch'essa tradotta letteralmente in *Nell'acqua della chiara fontana* (1968)²¹;
4. l'ennesima *chanson populaire* tradizionale, *Le roi a fait battre tambour*, nella specifica interpretazione moderna di Yves Montand (LP *Chansons populaires de France*, 1963), che ora però, col titolo letterale di *Il re fa rullare i tamburi* (1968), viene definita «canzone popolare francese del XIV secolo»²²; didascalia che vorrebbe forse rimandare al testo di *Le proclame du Roy*, tramandatoci a quanto pare in un codice francese trecentesco (*Cod. Isopontanus Sorb.* 43229)²⁴: si tratta tuttavia di una versione letteraria, a quanto pare priva di musica, in più tratti distinguibile da quella evidentemente più tarda – forse seicentesca? – cantata da Montand e tradotta da De André;
5. più tarda e meno rilevante (anche per questo non sottoposta in questa sede ad un'analisi dettagliata), ma inclusa nella lista per il suo carattere tematico 'medievaleggiante', è la *Joan of Arc* del canadese Leonard Cohen (1972), splendidamente tradotta e interpretata da De André col titolo *Giovanna d'Arco* (1974)²⁴.

Come si può notare, il neo-trovatore Fabrizio attinge non solo e non tanto a fonti poetico-letterarie, più o meno anticheggianti, ma anche, anzi soprattutto, a ben più moderne fonti sonore di natura discografica. In tal senso l'apporto iniziale del padre Giuseppe, francofilo e di origini provenzali, nonché del chitarrista Vittorio Centanaro, suo primo collaboratore e arrangiatore, dev'essere stato determinante: è grazie a loro infatti che, sin dagli anni 1956-57, il futuro cantautore inizia a familiarizzarsi sia con i dischi (regalatigli dal padre) sia con le partiture (suonategli da Centanaro) di autori e interpreti francesi quali Brassens e Brel, ma anche Douai²⁵. È curioso però che, nelle interviste di quegli anni, De André ponga l'accento sul carattere storico-letterario e linguistico della sua formazione medioevale, chiamando in causa, insieme al padre, il suo famoso professore di storia del liceo. Ecco quanto afferma, ad esempio, nel gennaio 1969:

A 14 anni suonavo la chitarra. Conoscevo già Brel e Brassens. Avevo imparato il francese da piccolo, grazie a mio padre che me l'insegnò come seconda lingua. [...] Al liceo avevo un professore di storia che conosceva bene il Medioevo. Mi ha presentato questo periodo come la parte migliore della storia²⁶.

Solo più tardi, a partire dai primi anni Novanta, riconoscerà più volte il debito anche musicale nei confronti di entrambe le sue prime guide alla *chanson* d'ispirazione medioevale²⁷.

Confrontando i contenuti delle dichiarazioni più giovanili con la precedente lista discografica, emergono almeno due altri punti significativi. La disinvoltura con cui De André si appropria di canzoni già composte o interpretate da altri suoi colleghi d'oltralpe (o d'oltreoceano), in primo luogo, va di pari passo con la sua altrettanto peculiare tendenza a retrodatarle, medioevalizzarle, mascherarle da autentiche *ballades* o *chansons* antiche, magari da lui stesso «scovate in un archivio provenzale e tradotte in italiano» (come confidato a Cesare G. Romana nel settembre 1965)²⁸. In secondo luogo, fra i nomi degli *chansonniers* francesi, quello di Brassens è l'unico a figurare sia nelle liste dei famosi dischi paterni, sia nelle attribuzioni autoriali riconosciute da De André nei suoi stessi album; i nomi di Marcy, Porry e Salesses, o di Douai e Montand, viceversa, non hanno lasciato alcuna traccia non solo nelle note di copertina dei dischi di Fabrizio, ma anche in quelle più recenti dell'edizione letteraria del suo canzoniere²⁹, nonché nell'intero corpus d'interviste rilasciate a partire dai primi anni Sessanta.

Più si approfondisce la questione, insomma, più si rafforza l'impressione che Brassens abbia svolto un ruolo chiave, anzitutto, nella costruzione dell'immagine medioevaleggiante, e in particolare franco-trobadorica, di De André. In proposito la dichiarazione più illuminante è quella rintracciabile in un inedito appunto autografo, risalente al 1968, conservato presso l'Archivio «Fabrizio De André» della Biblioteca della Facoltà di Lettere di Siena, ed esposto proprio in occasione di questo Convegno nella *Mostra di documenti medievali deandreiani*: qui il cantautore, dopo essersi autodefinito «più un raccoglitore di idee che non un inventore» (parafrasando Paul Mauriat), afferma di essersi «ispirato soprattutto a quei poeti che per primi si servirono dei propri versi per insegnare qualcosa», ossia ai «poeti medioevali» e ai «loro epigoni»; fra questi ultimi, ancora una volta, viene menzionato esclusivamente Georges Brassens: «in fondo ad ogni canzone di Brassens esiste sempre un insegnamento di vita o quanto meno un suggerimento ad assumere una det[erminata] posizione di critica di fronte ad una vicenda»³¹.

È evidente che Fabrizio, almeno agli esordi, aveva tutte le ragioni per preferire il titolo di trovatore all'etichetta di cantautore; il suo pur moderno apprendistato trobadorico, come è in parte già emerso, è consistito più che altro nella traduzione di canzoni preesistenti – per lo più francesi – alternate a *contrafacta* oppure a intonazioni di poesia pura (questa, sì, realmente medioevale). Autenticamente trobadorica può essere considerata persino la naturale predisposizione a «raccolgere più che a inventare», ovvero a servirsi liberamente di idee altrui invece di crearne di nuove. In proposito altre esplicite ammissioni di De André, per quanto limitate all'aspetto letterario, rivelano quasi paradossalmente la schietta ingenuità, persino l'umiltà e l'onesta intellettuale, di un artista medioevale calato in pieno XX secolo, abituato a usare la propria voce per esprimere non tanto se stesso quanto un patrimonio comune di idee e sentimenti, e dunque totalmente estraneo non solo al mito romantico dell'originalità del genio creatore, ma anche alle più recenti norme legislative in materia di *copyright*:

Spesso i miei amici o la semplice gente comune che ho l'occasione d'incontrare hanno immagini ancora più belle: ecco, io le rubo, ho un buon orecchio, prendo di qua e di là. Ma ho anche il coraggio di buttarle giù quest'immagini, quel coraggio che pochissimi hanno. (12 gennaio 1969)³¹

C'è fregatura e fregatura, scusi. La mia è una fregatura di buon livello, spero: che non danneggia il gusto, e che anzi, di quando in quando, porta il pubblico della canzone a riascoltare versi veramente buoni. No, non dico i miei versi; ma quelli degli altri, di poeti grandi, veri classici, che io ogni tanto rubacchio dai testi sacri e li rifilo nelle mie canzoni.

Un po' di Villon... un po' di questo, un po' di quello. [...] Io, poeta vero non lo ero. Ho scelto la via di mezzo: cantante. [...] Scelsi di farlo usando versi buoni, rubacchiandone, copiando, ogni tanto inventando. (13 marzo 1969)³²

Se ciò, come si è visto, trova applicazione su entrambi i piani, letterario e musicale, d'altro canto sarà bene non sottovalutare l'importanza di quella che può essere considerata, nel complesso, come una cruciale esperienza formativa: è stato grazie allo studio accurato di tutti questi modelli antichi e moderni – a partire da Brassens – che De André ha imparato, molto semplicemente, a scrivere e cantare canzoni, fino a trovare la propria inconfondibile voce poetico-musicale. Nel corso di questo particolare apprendistato, perdipiù, anche la sola scelta delle canzoni da tradurre, dei testi da intonare o delle musiche da rivisitare, è svolta con tale coerenza e intelligenza critica

– oltre che con un ottimo orecchio – da poter essere ricondotta già ad una visione poetica unitaria, in tutto e per tutto deandreiana.

Tornando alle dieci canzoni dell'elenco, senza dubbio il loro sapore medioevale dipende anzitutto dai rispettivi contenuti testuali e richiami tematici, in una continua alternanza – o anche commistione interna – di serio e faceto, sacro e profano, tragico e comico, *eros* e *thanatos*. Ma è altrettanto facile riconoscere, in ciascuna di esse, motivi, situazioni e atteggiamenti che De André non abbandonerà mai nel corso della sua intera carriera. Si pensi, *in primis*, alla goliardica e tutta carnevalesca detronizzazione di Carlo Martello, che da «Sire vincitor» viene impietosamente abbassato al rango di «gran cialtrone» – se non di «Re buffone», come direbbe Michail Bachtin –³³ umiliato e messo in fuga non proprio da una fiera pastorella provenzale ma da una «puttana» troppo avida ed esigente, dall'inconfondibile accento emiliano. Oppure, sul fronte opposto, alla lunga e inutile attesa della «dama abbandonata» che continua a filare la lana, ancora ignara del fatto che il suo consorte, «il Signor di Vly» («Monsieur de Malbrough» nel testo originale di Marcy) «è morto» nella «guerra di Valois»; non meno tragico, anzi più consapevolmente luttuoso, è il pianto d'amore e morte della giovane donna di Geordie, nell'imminente impiccagione di chi, non ancora ventenne, deve scontare la sola colpa di aver rubato «sei cervi nel parco del re».

Ed è sempre la morte a dominare in altre quattro canzoni: *La morte, Il testamento, La ballata degli impiccati, Giovanna d'Arco*. Il primo *contrafactum*, almeno nelle strofe iniziali, rimanda direttamente al Pavese di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1950)³⁴; ma in De André, ancor più che in Pavese, si tratta della Morte in persona, vista non tanto come presenza costante della nostra vita di tutti i giorni, ma come destino ineluttabile di ogni essere umano, 'falce' implacabile, indifferenziata 'livella' sociale (per dirla alla Totò)³⁵, in grado di appaiare «prelati, notabili e conti», delicate 'madonne' e feroci «guerrieri» crociati, giù fino ai più miserabili «straccioni», non a caso gli unici ad accoglierla come «amica» e non come «estrema nemica». È questo, peraltro, uno dei temi chiave di entrambi i già citati lasciti di Villon – *Le Lais* e l'ancor più esteso *Testament* –³⁶ cui De André ha già attinto a piene mani nel suo *Testamento*: qui, ancor più che nel *Testament* di Brassens (1955), si può cogliere la personale rivisitazione di motivi e atteggiamenti tipicamente villoniani quali, ad esempio, la solitudine della morte («quando si muore, si muore soli») o la solidarietà espressa per varie categorie di umili ed emarginati – soprattutto donne 'indecenti' e sofferenti, 'puttane' e 'cortigiane', ma anche «protettori delle

battono» e «becchini». Ben più aspro e truculento è il Villon della *Ballade des pendus*, nucleo ispiratore non solo della *Ballata degli impiccati* ma anche dell'intero ciclo di *Tutti morimmo a stento* (il cui stesso titolo riprende l'*incipit* testuale della ballata): si tratta però, in questo caso, di una morte tutta «morale», per usare i termini di Cesare G. Romana, più metaforicamente intesa «come negazione [...] della dignità, della felicità, di tutto quanto gli antichi comprendevano nel termine *humanitas*»³⁷; di villoniano permane, più che altro, la crudezza di certe immagini (in De André appena più sfumate) e il pieno coinvolgimento dell'io lirico in un martirio comunque disumano e inaccettabile. Infine, nell'ispirato *Song* di Cohen, che di 'medioevale' e 'francese' ha in realtà solo il personaggio di Giovanna d'Arco, è *thanatos* a fondersi con *eros* in un unico fuoco sacrificale di passione.

Il registro carnevalesco e giocosamente sovversivo, prima ancora che ribelle, già inaugurato con *Carlo Martello*, ritorna in modo dirompente nelle invettive e maledizioni di Cecco Angiolieri, ma anche, per quanto in misura ben più sfumata, nell'idillio erotico di Brassens: la forse «ingenua» e «graziosa» ma non proprio angelicata donna che si bagna «tutta nuda» nella «chiara fontana», pronta a concedersi con la complicità del vento, è un po' una via di mezzo fra la 'Madonna' de *La morte* («che in limpida fonte / ristori le membra stupende») e la 'puttana' di *Carlo Martello* (anch'essa apparsa «nell'acqua» di una «chiara fontanella», il seno nudo seminascosto fra le «lunghe trecce bionde»); la traduzione di De André, come si vedrà più avanti (cap. 4.1), ne evidenzia ulteriormente lo spirito (e persino il lessico) boccaccesco ancor più dei possibili riferimenti a generi transalpini come la *canço* trobadorica e la pastorella. Una certa vena ironica scorre anche fra le righe de *Il re fa rullare i tamburi*, sorta di pantomima tragicomica in cui l'ennesimo Re francese costringe un imbarazzato Marchese a cedergli la sposa come amante, prima che questa venga uccisa – col profumo dei suoi fiori – dalla gelosissima Regina.

La semplice rievocazione di temi e autori *d'antan*, naturalmente, non è di per sé sufficiente a far sì che una moderna canzone d'autore acquisisca in qualche modo le sembianze di un canto, se non 'medievale', 'medievaleggiante'. Per poter davvero assomigliare a un «menestrello in microscolco», o all'«ultimo dei trovatori», è evidente che un cantautore degli anni '60/'70 doveva operare scelte altrettanto precise anche sui piani concomitanti della struttura formale e dell'intonazione poetico-musicale, della tecnica compositiva e dello stile melodico-vocale, nonché dell'arrangiamento strumentale e del *sound* complessivo. È anche in ciascuno di questi ambiti che De André, assimilando la lezione francese di Brassens, è stato in

grado di costruirsi, almeno inizialmente, una propria identità culturale e stilistica di moderno «cantastorie medioevale».

3. Struttura formale dei testi poetici: stroficità, rima e metro

Tutte e dieci le canzoni prese in esame, con un'unica eccezione, sono accomunate dallo stesso principio di organizzazione formale, anch'esso tipicamente medioevale – variamente riconducibile ai generi della *canço* trobadorica (e dei suoi derivati francese e italiano), della *ballade* francese e del *ballad* britannico ancor prima che alla ballata italiana (in riferimento non tanto alla forma due-trecentesca quanto a quella rinascimentale, polizianesca, della 'canzone a ballo') – e riassumibile in una sola parola chiave: stroficità³⁸. Nella soluzione più semplice e frequente, qui seguita in ben sei casi, ciascuna strofa del testo verbale tende a riproporre lo stesso schema metrico e rimico, così da poter essere intonata sulla stessa identica musica; altrimenti, il flusso strofico è lievemente diversificato tramite il ciclico inserimento di un immutabile ritornello (come in *Fila la lana*) o di un più variabile e contrastante segmento strofico alternativo (come in *Carlo Martello* e *Il testamento*).

L'eccezione alla regola, naturalmente, è rappresentata dal sonetto di Cecco Angiolieri, che tuttavia, nella mirabile intonazione di De André³⁹, viene ricondotto a un procedimento strofico contrastivo e ciclico non poi così dissimile da quello già impiegato nella più spassosa che arrabbiata, ma altrettanto goliardica e trasgressiva canzone scritta con Paolo Villaggio:

S'i' fosse foco, arderei il mondo; **A¹**
 s'i' fosse vento, lo tempesterei;
 s'i' fosse acqua, i' l'annegherei;
 s'i' fosse Dio, manderei 'l en profondo.

+
 S'i' fosse papa, sarei allor giocondo, **A²**
[ché] tutti i cristiani imbrigarei;
 s'i' fosse 'mperator, sa' che farei?
 a tutti mozzarei lo capo a tondo.

 S'i' fosse morte, andarei da mio padre, **B¹**
 s'i' fosse vita, fuggirei da lui;
 +
 similmente faria da mi' madre, **B²**
 s'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui,
 +
 torrei le donne giovani e leggiadre, **B'** [= chiusa]
 le vecchie e laide lasserei altrui.

*S'ï fosse foco, arderei il mondo; A¹
 s'ï fosse vento, lo tempesterei;
 s'ï fosse acqua, i' l'annegherei;
 s'ï fosse Dio, manderei l'en profondo.*

Come si può vedere, l'identità metrico-rimica delle due quartine iniziali (abba+abba) legittima l'iterazione, nella fronte, della stessa strofa musicale (A¹+A²); la mutazione e tripartizione rimica della sirma (cd+cd+cd) stimola invece la ripetizione di una strofa contrastante (B¹+B²) seguita da un segmento conclusivo (B³=chiusa); come nel caso di *Carlo Martello*, in parte anche di *Geordie*, l'intero ciclo è però realmente chiuso solo grazie al ritorno finale alla strofa di partenza (A=1a quartina) – secondo una logica formale che è semmai tipica della ballata.

In più d'un'occasione lo stesso De André ha sottolineato la funzione cruciale, anzitutto mnemonica e prosodica, svolta dalla rima, in parte anche dal metro, nei testi delle sue canzoni:

Tengo molto alla rima, come fatto musicale. Anche la *Divina Commedia* è stata scritta in rima perché così la gente la ricorda di più... Inoltre la rima ha una sua musicalità. (11 dicembre 1967)⁴⁰

Nel momento in cui si fondono parole e musica nasce la rima. [...] Uso la rima perché credo che la canzone sia un fatto soprattutto fonetico. (16 novembre 1969)⁴¹

In un'altra dichiarazione l'importanza della rima, e con essa dell'aspetto metrico, viene ancor più chiaramente riconosciuta come frutto di un apprendistato anzitutto francese:

Mi sono ampiamente servito della letteratura francese per via delle rime e delle composizioni in endecasillabi. (17 febbraio 1975)⁴²

Dovremmo dunque aspettarci che anche le canzoni strofiche di De André, in particolar modo quelle del suo repertorio 'medioevale', tendano a seguire schemi metrico-prosodici perfettamente ordinati e regolari – in ciò comparabili a quelli già fedelmente rispettati, pur in epoche diversissime, da Joufré Rudel o François Villon, Théodore de Banville o Georges Brassens.

In realtà, ancora una volta, è questo solamente il caso degli endecasillabi tutt'altro che francesi, e semmai senesi, che Cecco Angiolieri, circa sette secoli addietro, aveva accuratamente intessuto nello schema sonettistico testé illustrato (abba-abba/cdc-dcd). Persino in questa circostanza, tuttavia, De André

non resiste alla tentazione di variare il *pattern* metrico scartando la sillaba iniziale del sesto verso, trasformandolo così in decasillabo (o meglio, in doppio quinario): «[ché] tutti i cristiani imbrigarei».

Solo due dei quattro testi originali di Fabrizio, *Il testamento* e *La morte*⁴³, possono vantare una struttura metrica, se non altrettanto nitida, almeno quasi perfettamente regolata. Nel primo caso il cantautore genovese, diversamente dal più rispettoso Brassens del *Testament*, si discosta sensibilmente dalla matrice quattrocentesca di Villon (*huitane* di *octosyllabes* nell'immutabile schema abab-bcbc): le sue più flessibili 11 strofe alternate, di sei e otto versi (se gli ultimi due sono ripetuti a mo' di ritornello), musicalmente corrispondenti allo schema polistrofico A-BBA-BBA-BBA-B, sono caratterizzate dalla prevalenza del doppio quinario – non di rado variato in endecasillabo – e dal susseguirsi di schemi rimici mutevoli ma ben armonizzati (privi cioè di versi irrelati, con emergere tutt'al più di rime imperfette in forma variamente consonante o assonante); si noti anche, nella nona strofa (B⁶) come il consueto ritornello finale sia sostituito da due versi aggiuntivi («a te che sei, per tirare avanti / costretta a vendere Cristo e i santi»).

Quando la morte mi chiamerà A¹
 forse qualcuno protesterà
 dopo aver letto nel testamento
 quel che gli lascio in eredità.
 Non maleditemi non serve a niente
 tanto all'inferno ci sarò già.

Ai protettori delle battone B¹
 lascio un impiego da ragioniere
 perché provetti nel loro mestiere
 rendano edotta la popolazione:
ad ogni fine di settimana
sopra la rendita di una puttana.

Voglio lasciare a Bianca Maria B²
 che se ne frega della decenza
 un attestato di benemeranza
 che al matrimonio le spiani la via,
con tanti auguri per chi c'è caduto
di conservarsi felice e cornuto.

Sorella morte lasciami il tempo A²
 di terminare il mio testamento;
 lasciami il tempo di salutare,
 di riverire, di ringraziare
 tutti gli artefici del girotondo
 intorno al letto di un moribondo.

Signor Becchino, mi ascolti un poco:
il suo lavoro a tutti non piace,
non lo consideran tanto un bel gioco
coprir di terra chi riposa in pace,
*ed è per questo che io mi onoro
nel consegnarle la vanga d'oro.*

B³

a te che sei, per tirare avanti,
costretta a vendere Cristo e i santi.

Quando la morte mi chiamerà **A⁴**
nessuno al mondo si accoggerà
che un uomo è morto senza parlare,
senza sapere la verità,
che un uomo è morto senza pregare,
fuggendo il peso della pietà.

Per quella candida vecchia contessa
che non si muove più dal mio letto
per estirparmi l'insana promessa
di riservarle i miei numeri al lotto,
*non vedo l'ora di andar fra i dannati
per rivelarglieli tutti sbagliati.*

B⁴

Cari fratelli dell'altra sponda, **B⁷**
cantammo in coro già sulla terra,
amammo in cento l'identica donna,
partimmo in mille per la stessa guerra,
*questo ricordo non vi consoli
quando si muore si muore soli.*

Quando la morte mi chiederà **A³**
di restituirla la libertà
forse una lacrima, forse una sola,
sulla mia tomba si spenderà;
forse un sorriso, forse uno solo,
dal mio ricordo germoglierà

Se dalla carne mia, già corrosa,
dove il mio cuore ha battuto il tempo
dovesse nascere un giorno una rosa
la dò alla donna che mi offrì il suo pianto;
*per ogni palpito del suo cuore
le rendo un petalo rosso d'amore.*

B⁵

Non meno coerente è la tessitura metrica de *La morte*, formata da sette quartine di versi invariabilmente novenari e piani. Trattandosi di un *contrafactum*, è ovvio che tale regolarità deve molto all'originaria scansione ritmico-musicale di Brassens, a sua volta generata dai versi ottocenteschi del Banville: il quale, nella sua ancor più verosimile *ballade* alla maniera di Villon, *Le Verger du Roi Louis*, era riuscito nell'impresa di scrivere ben 28 *octosyllabes* francesi (inclusi i 4 dell'*envoi* conclusivo) usando appena tre rime (*us, ore, ouis*) nell'immutabile schema abab-bcbc (bcbc nell'*envoi*). Niente di simile si può riscontrare nel travestimento di De André, in cui ben sei versi irrelati (1-2, 9-10, 13, 15) bastano a turbare l'armonia delle restanti 11 coppie di versi rimanti:

A te che fosti la più contesa,
la cortigiana che non si dà a tutti,
ed ora all'angolo di quella chiesa
offri le immagini ai belli ed ai brutti,
lascio le note di questa canzone,
canto il dolore della tua illusione

B⁶

<i>Le Verger du Roi Louis</i>			<i>La morte</i>	
1a ⁸	Sur ses larges bras étendus,	I	1x ⁹	La morte verrà all'improvviso,
2b	La forêt où s'éveille Flore,		2x	avrà le tue labbra e i tuoi occhi,
3a	A des chapelets de pendus		3a	ti coprirà d'un velo bianco
4b	Que le matin caresse et dore.		4a	addormentandosi al tuo fianco.
5b	Ce bois sombre, où le chêne arbore		5b	Nell'ozio, nel sonno, in battaglia,
6c	Des grappes de fruits inouïs		6b	verrà senza darti avvisaglia;
7b	Même chez le Turc et le More,		7c	la morte va a colpo sicuro:
8c	<i>C'est le verger du roi Louis.</i>		8c	non suona il corno né il tamburo.

1a	Tous ces pauvres gens morfondus,	II	9x	Madonna che in limpida fonte
2b	Roulant des pensers qu'on ignore,		10x	ristori le membra stupende,
3a	Dans des tourbillons éperdus		11d	la morte non ti vedrà in faccia:
4b	Voltigent, palpitants encore.		12d	avrà il tuo seno e le tue braccia.
5b	Le soleil levant les dévore.		13x	Prelati, notabili e conti,
6c	Regardez-les, cieux éblouis,		14e	sull'uscio piangeste ben forte;
7b	Danser dans les feux de l'aurore.		15x	chi bene condusse sua vita
8c	<i>C'est le verger du roi Louis.</i>		16e	male sopporterà sua morte.

1a	Ces pendus, du diable entendus,	III	17f	Straccioni che senza vergogna
2b	Appellent des pendus encore.		18f	portaste il cilicio o la gogna,
3a	Tandis qu'aux cieus, d'azur tendus,		19g	partirvene non fu fatica
4b	Où semble luire un météore,		20g	perché la morte vi fu amica.
5b	La rosée en l'air s'évapore,		21h	Guerriero che in punta di lancia
6c	Un essaim d'oiseaux réjouis		22h	dal suolo d'Oriente alla Francia
7b	Par-dessus leur tête picore.		23i	di stragi menasti gran vanto
8c	<i>C'est le verger du roi Louis.</i>		24i	e fra i nemici il lutto e il pianto,

1b	Prince, il est un bois que décore	[Envoi]	25g	di fronte all'estrema nemica,
2c	Un tas de pendus enfouis		26g	non vale coraggio o fatica;
3b	Dans le doux feuillage sonore.		27l	<i>non serve colpirla nel cuore</i>
4c	<i>C'est le verger du roi Louis!</i>		28l	<i>perché la morte mai non muore.</i>

Diametralmente opposto è il caso della *Ballata degli impiccati*⁴⁴, tanto regolare sul piano rimico quanto mutevole su quello metrico: se lo schema a rima alternata (abab/cdcd, etc.) è osservato in ciascuna delle otto quartine, il *pattern* della versificazione è così

flessibile da produrre dapprima una libera alternanza di settenari, ottonari e novenari (strofe I-IV), in seguito un ulteriore prolungamento del passo metrico, tendente a favorire la definitiva affermazione del decasillabo:

1a ⁷	Tutti morimmo a stento	17i ¹⁰	Chi derise la nostra sconfitta
2b ⁹	ingoiano l'ultima voce;	18l ¹⁰	e l'estrema vergogna ed il modo,
3a ⁷	tirando calci al vento,	19f ¹⁰	soffocato da identica stretta,
4b ⁸	vedemmo sfumare la luce.	20l ⁹	impari a conoscere il nodo.
5c ⁷	L'urlo travolse il sole,	21m ¹⁰	Chi la terra ci sparse sull'ossa
6d ⁷	l'aria divenne stretta,	22n ¹⁰	e riprese tranquillo il cammino,
7c ⁷	cristalli di parole	23m ¹⁰	giunga anch'egli stravolto alla fossa
8d ⁸	l'ultima bestemmia detta.	24n ¹⁰	con la nebbia del primo mattino.
9e ⁸	Prima che fosse finita	25o ¹⁰	La donna che celò in un sorriso
10f ⁹	ricordammo a chi vive ancora	26p ¹⁰	il disagio di darci memoria,
11e ⁷	che il prezzo fu la vita	27o ⁹	ritrovi ogni notte sul viso
12f ⁹	per il male fatto in un'ora.	28p ¹⁰	un insulto del tempo e una scoria.
13g ⁸	Poi scivolammo nel gelo	29q ¹⁰	Coltiviamo per tutti un rancore
14h ⁹	di una morte senza abbandono,	30r ¹⁰	che ha l'odore del sangue rappreso;
15g ⁹	recitando l'antico credo	31q ¹⁰	ciò che allora chiamammo dolore
16h	di chi muore senza perdono.	32r ¹⁰	è soltanto un discorso sospeso.

A quest'altezza, evidentemente, la distanza dal modello di Villon (tre estese *dizaines* di *décasyllabes* con *envoi* finale) si è ulteriormente accentuata. Ma ancor più libera, da ogni punto di vista, è la struttura di *Geordie*⁴⁵: mutevole è anzitutto il ritornello poetico (musicalmente non distinguibile dalle strofe), che nelle sue tre ricorrenze (R^1 , R^2 , R^3) presenta in fase d'avvio una soluzione sempre diversa. Per il resto, gli unici elementi costanti sono i metri settenario e ottonario del secondo e ultimo verso di ciascuna quarti-

na; altrimenti, dopo l'isolato verso dell'*incipit* (irrelato decasillabo tronco), i versi dispari corrispondono ad alessandrini non sempre perfetti oppure a decasillabi liberamente sostituiti da endecasillabi. Infine, sul piano rimico, anche in questo caso si nota una graduale progressione dal totale disordine della prima quartina (composta di versi irrelati, o tutt'al più assonanti) alla conquista di uno schema vero e proprio (la rima alternata che però rimane intatta solo in R^2 e nelle successive due strofe della terza sezione [III: 1 e 2]).

1x ¹⁰	Mentre attraversavo London Bridge	I: 1
2a ⁷	un giorno senza sole	
3a ¹⁰	vidi una donna pianger d'amore:	
4b ⁸	piangeva per il suo Geordie.	
<hr/>		
1(b)C ⁷⁺⁷	<i>Impiccheranno Geordie con una corda d'oro,</i>	R ¹
2a ⁷	<i>è un privilegio raro.</i>	
3E ¹¹	<i>Rubò sei cervi nel parco del re</i>	
4a ⁸	<i>vendendoli per denaro.</i>	
<hr/>		
1F ⁷⁺⁷	Sellate il suo cavallo dalla bianca criniera,	II: 1
2b ⁷	sellatele il suo pony:	
3F ¹¹	cavalcherà fino a Londra stasera	
4b ⁸	ad implorare per Geordie.	
<hr/>		
1E ^{6+7tr}	<i>Geordie non rubò mai neppure per me</i>	R ²
2a ⁷	<i>un frutto o un fiore raro.</i>	
3E ¹¹	<i>Rubò sei cervi nel parco del re</i>	
4a ⁸	<i>vendendoli per denaro.</i>	
<hr/>		
1G ⁷⁺⁷	Salvate le sue labbra, salvate il suo sorriso,	III: 1
2H ⁷	non ha vent'anni ancora.	
3G ¹¹	Cadrà l'inverno anche sopra il suo viso,	
4h ⁸	potrete impiccarlo allora.	
<hr/>		
5E ^{7+7tr}	Né il cuore degli inglesi né lo scettro del re	2
6i ⁷	Geordie potran salvare;	
7E ^{10tr}	anche se piangeranno con te	
8j ⁸	la legge non può cambiare.	
<hr/>		
1C ⁷⁺⁷	<i>Così lo impiccheranno con una corda d'oro,</i>	R ³
2a ⁷	<i>è un privilegio raro.</i>	
3E ¹¹	<i>Rubò sei cervi nel parco del re</i>	
4a ⁸	<i>vendendoli per denaro.</i>	

Se tuttavia si dà un'occhiata all'originale testo inglese intonato da Joan Baez – nella sua ancor più irregolare disarmonia metrica e rimica, tale da coinvolgere anche il più variabile dei *refrain* – non si potrà non apprezzare l'arte del De André traduttore, sin da ora capace non solo di ottenere un assai difficile compromesso tra fedeltà semantica e necessità prosodica (soprattutto nelle prime due sezioni e nei ritornelli R², R³), ma anche d'inventarsi nuove e più efficaci immagini poetiche (in entrambe le strofe della sezione III).

As I walked out over London Bridge I: 1
One misty morning early,
I overheard a fair pretty maid
Was lamenting for her Geordie.

Ah, my Geordie will be hanged in a golden chain, R¹
'Tis not the chain of many.
He was born of king's royal breed
And lost to a virtuous lady.

Go bridle me my milk white steed, II: 1
Go bridle me my pony,
I will ride to London court
To plead for the life of my Geordie.

Ah, my Geordie never stole nor cow nor calf, R²
He never hurted any;
Stole sixteen of the king's royal deer,
And he sold them in Bohenny.

Two pretty babies have I born,
 The third lies in my body,
 I'd freely part with them every one
 If you'd spare the life of Geordie.

The judge looked over his left shoulder,
 He said: «fair maid I'm sorry»;
 He said: «fair maid you must be gone
 For I cannot pardon Geordie».

*Ah, my Geordie will be hanged in a golden chain, R³
 'Tis not the chain of many.
 Stole sixteen of the king's royal deer
 And he sold them in Bohenny.*

Un risultato ancora più apprezzabile, anche per il vasto respiro dell'articolata ma ben equilibrata struttura narrativa, è raggiunto nel testo, questa volta origi-

III: 1

2

nale, di *Carlo Martello*⁴⁶. Se non si tiene conto della sua strutturazione musicale, è certamente possibile intenderlo, insieme a Paolo Zoboli, come una canzone formata da quattro strofe quasi sonettistiche (piuttosto atipiche su entrambi i piani metrico e rimico), con aggiunta di un congedo finale (corrispondente alle sole due quartine della fronte) che pure, chiudendosi con la riproposizione dei quattro versi iniziali, sembra rimandare anche a un principio formale più tipico della ballata⁴⁷. Può anche darsi, così, che «al testo di De André e Villaggio risultino in qualche modo immanenti i tre schemi metrici prediletti dagli stilnovisti: sonetto, canzone e ballata»⁴⁸. Qui ancor più che altrove, tuttavia, è l'intonazione musicale a indicarci i reali punti di demarcazione strutturale – interna ed esterna – del testo poetico. A partire dalla strofa iniziale, che sarebbe forse più corretto trascrivere come segue:

1A	Re Carlo tornava dalla guerra,	4C	Al sol della calda primavera
2a	lo accoglie la sua terra	5c'	lampeggia l'armatura
3b	cingendolo d'allòr.	6b	del Sire vincitor.

È la sua interna segmentazione ritmico-melodica a darci la netta impressione che non si tratti tanto di una quartina (con alternanza di decasillabo e doppio settenario) quanto di un sestetto scomponibile in due terzetti (ciascuno con decasillabo iniziale seguito da due settenari, piano e tronco). Ad ogni terzetto (Aab / Cc'b) corrisponde infatti una frase musicale tripartita (con rispettiva funzione periodica di antecedente + conseguente), nella quale lo stesso segmento ritmico-melodico è iterato tre volte, in progressione discendente, in modo da dare uguale rilievo metrico e rimico a ciascuna unità versale; inclusa quella centrale, la cui terminazione (sia essa rima perfetta come in 2a, o consonanza come in 5c') non può in ogni caso essere intesa come rimalmezzo.

Che la stessa strofa non debba neanche essere necessariamente identificata con la prima unità di una fronte (di sonetto) ce lo suggerisce anzitutto il primo interludio strumentale, affidato al corno: netto punto di demarcazione fra il sestetto iniziale (A¹) e una prima sezione tripartita (A² B¹ A³), nella quale la presunta sirma del sonetto (B¹) è in realtà incastonata fra altri due sestetti della tipologia iniziale (A² e A³). Che sia questo il reale *pattern* strutturale della canzone ci viene infine confermato dalla collocazione non solo del secondo interludio strumentale (subito dopo la strofa A³) ma anche di tutti quelli successivi. Nel complesso, dunque, ben 84

versi (contando la ripresa finale della prima strofa) risultano suddivisi in 14 sestetti, a loro volta riconducibili a uno schema perfettamente simmetrico (A ABA ABA ABA ABA A): originalissima fusione, questo sì, degli antichi principi formali propri della canzone (stroficità composta) e della ballata (ripresa finale dell'inizio).

*Re Carlo tornava dalla guerra, A¹
 lo accoglie la sua terra
 cingendolo d'allòr.
 Al sol della calda primavera
 lampeggia l'armatura
 del Sire vincitor.*

Il sangue del Principe e del Moro A²
 arrossano il cimiero
 di identico color.
 Ma più che del corpo le ferite
 da Carlo son sentite
 le bramosie d'amor.

«Se ansia di gloria, sete d'onore, B¹
 spegne la guerra al vincitore,
 non ti concede un momento per fare all'amore.
 Chi poi impone alla sposa soave
 di castità la cintura, ahimé, grave,
 in battaglia può correre il rischio di perder la chiave».

Così si lamenta il Re cristiano, A³
s'inchina intorno il grano,
gli son corona i fior.
Lo specchio di chiara fontanella
riflette fiero in sella
dei Mori il vincitor.

«E' mai possibile, oh porco d'un cane, B⁴
che le avventure in codesto reame
debban risolversi tutte con grandi puttane?
Anche sul prezzo c'è poi da ridire:
ben mi ricordo che pria di partire
v'eran tariffe inferiori alle tremila lire».

Quand'ecco, nell'acqua si compone, A⁴
mirabile visione,
il simbolo d'amor;
nel folto di lunghe trecce bionde
il seno si confonde
ignudo in pieno sol.

Ciò detto, agì da gran cialtrone: A⁹
con balzo da leone
in sella si lanciò;
frustando il cavallo come un ciuco
tra i glicini e il sambuco
il Re si dileguò.

«Mai non fu vista cosa più bella, B²
mai io non colsi siffatta pulzella!”
– disse il Re Carlo scendendo veloce di sella;
“Deh, cavaliere, non v'accostate;
già d'altri è gaudio quel che cercate:
ad altra più facile fonte la sete calmate».

*Re Carlo tornava dalla guerra, A¹
lo accoglie la sua terra
cingendolo d'allòr.
Al sol della calda primavera
lampeggia l'armatura
del Sire vincitor.*

Sorpreso da un dire sì deciso, A⁵
sentendosi deriso,
Re Carlo s'arrestò.
Ma più dell'onor poté il digiuno:
fremente l'elmo bruno
il Sire si levò.

Va anche apprezzato il fatto che la strofa di base (A), in tutte le sue nove ricorrenze, è fondata sulla ripetizione dello stesso modulo metrico ternario (10-7-7^{tr}), tale da seguire – per quanto non sempre in modo impeccabile – lo schema rimico Aab^{tr}Ccb^{tr} (laddove la rima tronca, b^{tr}, terminante in «or» oppure in «ò», ricorre tale e quale in 15 versi su 20). È vero che la strofa alternativa (B) non presenta la stessa regolarità metrica: doppi quinari e/o endecasillabi, nei primi due versi di ciascuna terzina, sono seguiti nel terzo/sesto verso da più estesi e compositi segmenti di 14, 15 o 16 sillabe. Ma i suoi schemi rimici (quasi sempre due terzetti a rima baciata, fatta eccezione per la più liberamente alternata strofa B³) sono pressoché impeccabili: l'unico neo è la davvero lieve imperfezione, in B⁴, di «reame» (assonante più che rimante con «cane» e «puttane»).

Codesta era l'arma sua segreta, A⁶
da Carlo spesso usata
in gran difficoltà.
Alla donna apparve un gran nasone
un volto da caprone,
ma era Sua Maestà.

«Se voi non foste il mio Sovrano,” B³
– Carlo si sfilò il pesante spadone –
“non celerei il desio di fuggirvi lontano;
ma, poiché siete il mio Signore,”
– Carlo si toglie l'intero gabbione –
“debbo concedermi spoglia ad ogni pudore».

Già alla luce di questi primi cinque esempi, si ha la netta impressione che il nostro giovane aspirante trovatore, pur avendo assimilato la lezione formale e metrico-prosodica dei prediletti poeti francesi, l'abbia poi messa a frutto solo in parte, e in modo alquanto personale. Ciò è vero anche, anzi soprattutto, in relazione a Brassens: il suo primo e più stabile «punto di riferimento», in assoluto il poeta/cantautore da lui più sinceramente ammirato, e dunque più frequentemente tradotto e imitato. Ebbene, i testi di tutte le *chansons* di Brassens, non solo quelle d'ispirazione medioevale o rinascimentale, né certo soltanto le otto ufficialmente riproposte in italiano da De André⁴⁹, sono caratterizzati anzitutto dall'impiego di forme strofiche tradizionali (a partire dalla *ballade* nelle sue più varie tipologie colte e popolari) e dall'osservanza ferrea,

Cavaliere egli era assai valente A⁷
ed anche in quel frangente
d'onor si ricoprì;
e giunto alla fin della tenzone,
incerto sull'arcione,
tentò di risalir.

Veloce lo arpiona la pulzella, A⁸
repente una parcella
presenta al suo signor:
«Beh, proprio perché voi siete il Sire,
fan cinquemila lire,
è un prezzo di favor».

quasi maniacale, di moduli metrici e schemi rimici preordinati. Fra i suoi modelli d'elezione dev'esserci stato anzitutto il Villon della *Ballade des dames du temps jadis* (tratto dal *Testament*, vv. 329-56), uno dei primissimi componimenti poetici mai intonati dallo *chansonnier* (la concezione della musica risale già agli anni 1944-45, la prima incisione al 1953)⁵⁰. Si tratta di

una tipica *ballade* francese, composta di tre *huitaines* (ottave) di *octosyllabes* (equivalenti ai nostri novenari) – nello schema abab/bcbb – con ripresa costante dell'ottavo verso in funzione di *refrain*⁵¹, e con aggiunta di una quartina conclusiva, o *envoi* (aperto dalla rituale invocazione rivolta al *Prince* della giuria del concorso poetico, il *pu*):

1a ⁸	Dictes moy ou, n'en quel pays,	I	[Ditemi dove, in quale paese,
2b	Est Flora, la belle Rommaine,		se ne sta Flora, la bella Romana,
3a	Archipiades, ne Thaÿs,		e Archipiada, e poi Taide,
4b	Qui fut sa cousine germaine;		che fu la sua cugina germana;
5b	Echo parlant quant bruyt on maine		Eco, che parla quando si dà voce
6c	Dessus riviere ou sur estan,		lungo il fiume o sotto lo stagno,
7b	<i>Qui beaulté ot trop plus qu'humaine.</i>		<i>che bellezza ebbe assai più che umana.</i>
8c	<i>Mais ou sont les neiges d'antan?</i>		<i>Ma dove sono le nevi dell'altr'anno?</i>
1a'	Ou est la tres sage Esloÿs,	II	Dov'è che sta la più saggia Eloisa,
2b'	Pour qui chastré fut et puis moyne		per cui castrato fu e poi accolto
3a"	Pierre Esbaillart a Saint Denys?		Pietro Abelardo in quel di San Dionigi?
4b'	Pour son amour eust ceste essoyne.		È per amore che fu tonsurato.
5b'	Semblablement, ou est la royne		Ed ugualmente, dov'è la regina,
6c	Qui commanda que Buridan		al cui sol cenno Buridano
7b	<i>Fust gecté en ung sac en Saine?</i>		<i>fu nella Senna in un sacco gettato?</i>
8c	<i>Mais ou sont les neiges d'antan?</i>		<i>Ma dove sono le nevi dell'altr'anno?</i>
1a"	La Royne Blanche comme liz	III	La regina Bianca, come un giglio,
2b	Qui chantoit a voix de seraine,		che cantava con voce di sirena,
3a"	Berte au grant pié, Bietris, Aliz,		Berta-gran-piè, e Beatrice, Alice,
4b	Haremburgis qui tint le Maine,		Aremburgi, la signora del Maine,
5b	Et Jehanne la bonne Lorraine		e poi Giovanna, bella di Lorena,
6c	Qu'Engloys brulerent a Rouan;		che gli Angli arsero viva a Rouen;
7b	<i>Ou sont ilz, ou, Vierge souveraine?</i>		<i>dove son, dove, o Vergine sovrana?</i>
8c	<i>Mais ou sont les neiges d'antan?</i>		<i>Ma dove sono le nevi dell'altr'anno?</i>
1b	Prince, n'enquerrez de sepmaine	[Envoi]	Principe, no, non chiedetelo adesso
2c	Ou elles sont ne de cest an,		dove sian loro, e nemmeno fra un anno,
3b	<i>Qu'a ce refrain ne vous remaine:</i>		<i>ché un ritornello soltanto vi resta:</i>
4c	<i>Mais ou sont les neiges d'antan?</i>		<i>Ma dove sono le nevi dell'altr'anno?</i>

Alla stessa identica tipologia tre-quattrocentesca appartiene la già citata *ballade* di Banville⁵², *Le Verger du Roi Louis*, che nel ben più flessibile *contrafactum* deandriano – come si è più sopra evidenziato nella trascrizione comparativa (v. p. 69-70) – finisce per smarrire la sua stessa identità formale e di genere: a parte la suddivisione macrostrutturale in tre *huitains* di *octosyllabes* (divenute tre ottave di novenari italiani) non rimane più alcuna traccia non solo dello schema rimico, ma anche del *refrain* e dell'*envoi*; non è un caso che nell'edizione letteraria ufficiale de *La morte* il testo sia scomposto in sette quartine (non in tre otta-

ve più quartina di congedo).

A dire il vero, il genere specificamente medioevale e francese della *ballade* – così familiare a Brassens sin dagli esordi della sua carriera – rimane quasi completamente estraneo al canzoniere 'trovadorico' di De André. La composizione che più si avvicina all'antico modello tripartito – laddove ciascuna ottava è invariabilmente seguita da quartina in funzione di *refrain* – è la moderna *chanson de toile* di Marcy, *File le laine*, di cui in realtà *Fila la lana* costituisce non tanto una traduzione quanto una versione assai liberamente ispirata⁵³:

	<i>File la laine</i>		<i>Fila la lana</i>	
1a ⁷	Dans la chanson de nos pères	1a ⁸	Nella guerra di Valois	I
2b	Monsieur de Malbrough est mort;	2b	il signor di Vly è morto;	
3a	Si c'était un pauvre hère	3x	se sia stato un prode eroe	
4b	On n'en dirait rien encore.	4b	non si sa, non è ancor certo.	
5c	Mais la dame à sa fenêtre	5c	Ma la dama abbandonata,	
6b	Pleurant sur son triste sort,	6d	lamentando la sua morte,	
7c	Dans mille ans, deux mille peut-être,	7x	per mill'anni e forse ancora	
8b	Se désolera encore.	8d	piangerà la triste sorte.	
1d ⁴⁺⁴	<i>File la laine, file les jours,</i>	1e ⁵⁺⁵	<i>Fila la lana, fila i tuoi giorni,</i>	
2d ⁴⁺⁴	<i>Garde ma peine et mon amour;</i>	2e ⁵⁺⁵	<i>illuditi ancora che lui ritorni;</i>	
3d ⁴⁺⁴	<i>Livre d'images des rêves lourds,</i>	3f ⁵⁺⁵	<i>libro di dolci sogni d'amore,</i>	
4d ¹⁰	<i>Ouvre la page à l'éternel retour.</i>	4f ¹¹	<i>apri le pagine sul suo dolore.</i>	
<hr/>				
1e ⁷	Hennins aux rubans de soie,	1g ⁸	Son tornati a cento e a mille	II
2d	Chansons bleues des troubadours,	2a	i guerrieri di Valois,	
3e	Regrets des festins de joie	3g	son tornati alle famiglie,	
4d	Ou fleurs du jolie tambour.	4a	ai palazzi e alle città.	
5f	Dans la grande cheminée	5c	Ma la dama abbandonata	
6a	S'éteint le feu du bonheur	6f	non ritroverà il suo amore	
7f	Car la dame, abandonnée,	7x	e il gran ceppo nel camino	
8a	Ne retrouvera son cœur.	8f	non varrà a scaldarle il cuore.	
	<i>File la laine, file les jours... etc.</i>		<i>Fila la lana, fila i tuoi giorni... etc.</i>	
<hr/>				
1g ⁷	Croisés des grandes batailles,	1h ⁸	Cavalieri che in battaglia	III
2a	Sachez vos lances manier,	2i	ignorare la paura,	
3g	Ajustez cottes de mailles,	3h	stretta sia la vostra maglia,	
4a	Armures et boucliers.	4i	ben temprata l'armatura.	
5g	Si l'ennemi vous assaille	5x	Al nemico che vi assalta	
6a	Gardez-vous de trépasser	6l	siate prestì a dar risposta	
7g	Car derrière vos murailles	7i	perché dietro a quelle mura	
8a	On attend sans se lasser.	8l	vi s'attende senza sosta.	
	<i>File la laine, file les jours</i>		<i>Fila la lana, fila i tuoi giorni</i>	
	<i>Garde ma peine et mon amour;</i>		<i>illuditi ancora che lui ritorni;</i>	
	<i>Livre d'images des rêves lourds</i>		<i>libro di dolci sogni d'amore,</i>	
	<i>Ouvre la page à l'éternel retour.</i>		<i>chiudi le pagine sul suo dolore.</i>	

Qui, però, De André, pur riuscendo ad assicurare al ritornello due coppie di versi a rima baciata, è molto più interessato a mantenere il senso dei versi, rinunciando sin dalle premesse allo sforzo – per la verità improbo – di rispettare le perfette corrispondenze e simmetrie dei versi originari (abab-cbcb nelle tre ottave di *heptasyllabes*, con successive riprese della rima a; dddd nei doppi quaternari e decasillabo finale del

ritornello, impreziosito perdipiù da rimealmezzo).

Simili considerazioni potrebbero applicarsi anche al testo de *Il re fa rullare i tamburi*⁵⁴. Imperfetto già nella versione originale (almeno in quella, riproposta qui di seguito, cantata da Yves Montand nel 1963), nel suo riadattamento italiano (1968) una perfetta armonia, di rima ma non di metro, è raggiunta solo nella strofa finale:

1a ⁸	<i>Le Roi A Fait Battre Tambour</i> Le roi a fait battre tambour.	I	1 ⁹	<i>Il Re Fa Rullare I Tamburi</i> Il re fa rullare i tamburi.
2b ⁶	<i>Le roi a fait battre tambour</i> Pour voir toutes ses dames;		2 ⁷	<i>Il re fa rullare i tamburi:</i> vuol sceglier fra le dame
3a ⁸	Et la première qu'il a vue		3a ⁷	un nuovo e fresco amore;
4b ⁶	Lui a ravi son âme.		4 ⁹	ed è la prima che ha veduto
			5a ⁷	che gli ha rapito il cuore.
5a	«Marquis dis-moi la connais-tu? <i>Marquis dis-moi la connais-tu?</i>	II	6	«Marchese, la conosci tu? <i>Marchese, la conosci tu?</i>
6b	Qui est cette jolie dame?»		7b	Chi è quella graziosa?»
7a	Le marquis lui a répondu:		8c	Ed il marchese disse al re:
8b	«Sire roi, c'est ma femme.»		9b	«Maestà è la mia sposa.»
9c	«Marquis, tu es plus heureux que moi. <i>Marquis, tu es plus heureux que moi</i>	III	10c	«Tu sei più felice di me. <i>Tu sei più felice di me</i>
10d	D'avoir femme si belle;		11d	d'aver dama sì bella,
11e	Si tu voulais me la donner		12e	signora sì compita;
12d	Je me chargerais d'elle.»		13c	se tu vorrai cederla a me
			14e	sarà la favorita.»
13c	«Sire, si vous n'étiez le roi, <i>Sire, si vous n'étiez le roi,</i>	IV	15c	«Signore, se non foste il re, <i>Signore, se non foste il re,</i>
14f	J'en tirerais vengeance;		16f	v'intimerei prudenza;
15c	Mais puisque vous êtes le roi		17c	ma siete il sire, siete il re:
16f	A votre obéissance.»		18f	vi devo l'obbedienza.»
17c	«Marquis ne te fâche donc pas. <i>Marquis ne te fâche donc pas,</i>	V	19	«Marchese, vedrai, passerà. <i>Marchese, vedrai, passerà</i>
18f	T'auras ta récompense:		20f	d'amor la sofferenza:
19e	Je te ferai dans mes armées		21	io ti farò nelle mie armate
20f	Beau maréchal de France.»		22	maresciallo di Francia.»
21e'	«Adieu, ma mie, adieu, mon cœur! <i>Adieu, ma mie, adieu, mon cœur!</i>	VI	23	«Addio per sempre, mia gioia!
22f	Adieu mon espérance:		23'd	<i>Addio per sempre, mia bella!</i>
23c	Puisqu'il nous faut servir le roi,		24a	addio, dolce amore:
24x	Séparons-nous d'ensemble.»		25c	devi lasciarmi per il re,
			26a	ed io ti lascio il cuore.»
25e	La reine a fait faire un bouquet, <i>La reine a fait faire un bouquet</i>	VII	27g ¹⁰	La regina ha raccolto dei fiori, <i>La regina ha raccolto dei fiori,</i>
26g	De belles fleurs de lys;		28h ⁷	celando la sua offesa;
27e	Et la senteur de ce bouquet		29f ⁹	ed il profumo di quei fiori
28g	A fait mourir marquise.		30h ⁷	ha ucciso la marchesa.

Varrebbe anche la pena sottolineare adeguatamente, in entrambi i casi appena proposti, la di per sé evidente tendenza del traduttore ad allontanarsi dall'originale, ora per modificarne il senso (rendendolo spesso anche più logico e chiaramente percepibile), ora per cercare di dare ai suoi versi un minimo di regolarità prosodica. Ne *Il re fa rullare i tamburi*, ad esempio, De André aggiunge due interi versi per rendere più internamente rimanti le strofe I («amore» / «cuore») e III («compita / favorita»); oppure si spinge a

variare il verso ritornellato della strofa VI («mia gioia» / «mia bella»), anche per riprendere a distanza la parola rima del precedente verso 11 («d'aver dama si bella»).

Nel caso estremo di *Fila la lana*, le modifiche sono così sistematiche e profonde da far pensare a un procedimento di ricomposizione più che di traduzione testuale. Qui il trovatore Fabrizio non si limita certo a mutare identità e presunto spessore epico del protagonista maschile (da Monsieur de Malbrough a Signor di Vly, da «povero disgraziato» a «prode eroe»); l'intera

seconda strofa, ad esempio, se si esclude l'immagine del fuoco nel camino, è stata ripensata e riscritta da cima a fondo, così da risultare più delicatamente suggestiva oltre che più facilmente comprensibile agli occhi di un lettore moderno. Persino il ritornello finisce per acquisire toni e significati completamente diversi: nell'anticheggiante, decisamente malinconico testo di Marcy, reso ancor più lamentoso dall'interpretazione vocale di Douai, è la filatrice abbandonata che si rivolge metaforicamente al «libro d'immagini dei sogni più gravi» per chiedergli ogni volta di «aprire le pagine all'eterno ritorno»; nell'altrettanto simpatico ma assai meno consolatorio ritornello di De André, viceversa, ogni barlume di speranza è oscurato sin dalle premesse⁵⁵: qui è l'io narrante che si rivolge dapprima alla dama in tono affettuosamente ironico – «illuditi ancora che lui ritorni» –, e poi a un ben diverso «libro di dolci sogni d'amore» chiedendogli ancora di aprire, sì, le sue pagine, ma per accogliere tutto il «dolore» inconsolabile della vedova. Anche per questo, nel ritornello conclusivo, De André si discosta ancor più radicalmente da Marcy (e dal suo interprete Douai) preferendo 'chiudere' una volta per tutte quelle pagine, sin troppo cariche di dolore, che nella chanson originale erano rimaste 'aperte' fino alla fine⁵⁶.

Ma a questo punto vale la pena soffermarci, in particolare, su quella che rappresenta, a mio parere, una delle traduzioni più riuscite dell'intero canzoniere di De André, non solo sul piano verbale ma anche su quello musicale.

4. Nell'acqua della chiara fontana: De André e l'arte della traduzione poetico-musicale

4.1. Il topos medioevale della chiara fontana nelle rivisitazioni di Brassens e De André

Fra le tante illuminanti dichiarazioni lasciateci da De André, due in particolare possono aiutarci a comprendere lo spirito di fondo, autenticamente umile ma anche poetico, necessariamente creativo, che da sempre ha animato ogni sua opera di traduzione letteraria. La prima, una noticina risalente al 1968 ma emersa solo di recente dai quaderni dell'archivio senese, riguarda direttamente il rapporto con i testi sacri del prediletto *chansonnier* francese:

Ho anche tradotto Brassens. Difficoltà di tradurre cercando di mantenere da un lato il senso del discorso, dall'altro il livello artistico di un poeta come lui. È quindi stato necessario cambiare il significato di qualche verso, talvolta addirittura di una strofa, per rispettare l'atmosfera della canzone. D'altra parte Benedetto

Croce diceva che esistono traduzioni belle ed infedeli o brutte e fedeli⁵⁷.

La seconda dichiarazione, più tarda e riferita ai testi di Leonard Cohen, non fa che riprendere e sviluppare più ampiamente gli stessi punti (compresa la tipica chiusa crociana):

Penso che quando un autore non sia abbastanza in vena per assumersi in proprio l'onere, la responsabilità di un'opera sua, sia bene che traduca altri colleghi che magari scrivono in lingua diversa e si raggiungono immediatamente due scopi: quello di allenarsi e, in secondo luogo, quello di dimostrarsi soggettivamente umili. Credo che ci sia bisogno di umiltà in qualsiasi mestiere si faccia nella vita. E poi, allorché le traduzioni vengano bene, si può essere anche oggettivamente utili, vale a dire, si diffonde nella lingua più comprensibile quel tanto o quel poco di poesia che esistono nelle loro canzoni. Io ho un metodo particolare per tradurre, me ne strafotto abbastanza della traduzione letterale, cerco di entrare nello spirito della canzone, e attraverso la canzone cerco addirittura di entrare nello spirito del collega che l'ha scritta. Sono confortato in questo mio modo di agire da quello che diceva un grande critico letterario, Benedetto Croce, il quale distingueva in due categorie le traduzioni. Diceva che c'erano quelle «brutte e fedeli» e quelle «belle e infedeli», e io, di fronte a quello che consideravo bello, sono disposto ai più sordidi tradimenti⁵⁸.

Non è un caso che ciascuno di questi postulati trovi la sua più nitida e puntuale applicazione pratica proprio nel caso di *Nell'acqua della chiara fontana*⁵⁹; le parole di De André, di fatto, descrivono perfettamente l'atteggiamento da lui assunto non solo nei confronti del testo complessivo – poetico-musicale – di *Dans l'eau de la claire fontaine*, ma anche riguardo alla persona del suo autore.

Dal semplice confronto letterario fra il modello francese e la sua rivisitazione italiana emergono naturalmente elementi di concordanza, e d'inevitabile discordanza, non poi così dissimili da quelli già osservati nei casi precedenti. De André è chiaramente interessato a tradurre, non sempre alla lettera, il senso dei versi francesi di Brassens, sapendo sin dalle premesse di non poterne riprodurre in italiano la pressoché perfetta articolazione prosodica, metrica, rimica. Ciò detto, è assai significativo notare che in questo caso (come un po' in tutte le altre sue traduzioni brassensi) la sua ricerca di soluzioni per quanto possibili fedeli all'originale è mille volte più accurata e tenace rispetto a quella dedicata a tutti gli altri modelli sin qui esaminati (inclusi quelli francesi, rispettivamente, di Montand e di Marcy / Douai).

	<i>Dans l'eau de la claire fontaine</i>		<i>Nell'acqua della chiara fontana</i>
1a ⁸	Dans l'eau de la claire fontaine	1a ¹⁰	Nell'acqua della chiara fontana
2b	Elle se baignait toute nue;	2b ⁹	lei tutta nuda si bagnava,
3a	Une saute de vent soudaine	3a ⁹	quando un soffio di tramontana
4b	Jeta ses habits dans les nues.	4b ⁹	le sue vesti in cielo portava.
5c	En détresse, elle me fit signe,	5c ¹⁰	Dal folto dei capelli mi chiese
6d	Pour la vêtir, d'aller chercher	6d ⁹	per rivestirla di cercare
7c	Des monceaux de feuilles de vigne,	7c' ⁹	i rami di cento mimose
8d	Fleurs de lis ou fleurs d'oranger.	8d ⁹	e ramo con ramo intrecciare.
9e	Avec des pétales de roses	9x ⁹	Volli coprire le sue spalle
10f	Un bout de corsage lui fis;	10e ⁹	tutte di petali di rosa,
11e'	La belle n'était pas bien grosse,	11f ¹⁰	ma il suo seno era così minuto
12f	Une seule rose a suffi.	12e ⁹	che fu sufficiente una rosa.
13c	Avec le pampre de la vigne	13x' ⁹	Cercai ancora nella vigna
14f	Un bout de cotillon lui fis;	14g ⁹	perché a metà non fosse spoglia,
15c'	Mais la belle était si petite	15f' ¹⁰	ma i suoi fianchi eran così minuti
16f	Qu'une seule feuille a suffi.	16g ⁹	che fu sufficiente una foglia.
17g	Elle me tendit ses bras, ses lèvres	17h ⁹	Le braccia lei mi tese allora
18d'	Comme pour me remercier...	18 i ⁹	per ringraziarmi un po' stupita,
19g	Je les pris avec tant de fièvre	19h' ⁹	io la presi con tanto ardore
20d'	Qu'ell' fut toute déshabillée.	20 i ⁹	che lei fu di nuovo svestita.
21b	Le jeu dut plaire à l'ingénue	21e ¹⁰	Il gioco divertì la graziosa
22h	Car, à la fontaine souvent	22a ⁹	che molto spesso alla fontana
23b	Ell' s'alla baigner toute nue	23y ¹⁰	tornò a bagnarsi pregando Dio
24h	En priant Dieu qu'il fit du vent	24a ⁹	per un soffio di tramontana.
(h ⁴)	<i>qu'il fit du vent...</i>		

Le sei quartine di *Dans l'eau de la claire fontaine*, come si può vedere, seguono un immutabile schema di *octosyllabes* a rima alternata (abab – cdcd etc.); all'avvicinarsi delle rime, per di più, corrisponde puntualmente, in ciascuna strofa, la ben cadenzata oscillazione fra rima femminile o piana (versi dispari) e rima maschile o tronca (versi pari). Notevole è anche la ripresa a distanza, tutt'altro che casuale, d'interesse porzioni testuali, singole parole-rima, o altre immagini e parole chiave (esterne o interne al verso): è anzitutto l'intero secondo verso, *Elle se baignait toute nue*, a tornare nel penultimo verso in forma appena variata (*Ell' s'alla baigner toute nue*). Ma insieme alla nudità integrale della bagnante protagonista, l'ultima strofa riprende dalla prima anche gli elementi non meno essenziali della *fontaine* e del *vent*: grazie ai quali la nostra presunta *ingenue* può in qualche modo giustificare, sul piano morale di facciata prima ancora che su quello pratico, sia la propria nudità, sia la conseguente richiesta di soccorso. Fra le righe di questi versi, così soavemente ironici, e in modo più esplici-

to nella penultima strofa, appare in realtà sempre più chiaro che *elle* ha un urgente bisogno non solo e non tanto di essere rivestita dal fortunato passante, ma anche e soprattutto di mostrargli tutta la sua gratitudine concedendosi a lui, ovvero permettendogli di svestirla nuovamente nel più ardente degli amplessi. Persino la più interna e ravvicinata ripresa della parola *vigne* (strofe II e IV) – in associazione a non meno suggestive immagini floreali – contribuisce a sottolineare la natura pagana, vagamente bacchico-dionisiaca, di un idillio erotico che nel complesso avvicina Brassens a Boccaccio ancor più che a Petrarca, Cavalcanti⁶⁰, e persino ai rispettivi modelli provenzali e francesi.

Si pensi per esempio, nel primo e più scopertamente ovidiano madrigale del *Canzoniere* petrarchesco, all'«amoroso gelo» che fa rabbrivire il mitico Atteone dinnanzi a una Diana «tutta ignuda», intenta «a bagnare un leggiadretto velo» «in mezzo alle gelide acque» di un ameno ruscelletto; e alle simili immagini, a tratti più ardentemente sensuali ma anch'esse puramente contemplative, ricorrenti in canzoni cele-

berrime come *Nel dolce tempo de la prima etade* (vv. 149-60), *Chiare, fresche e dolci acque* (vv. 1-11) e *Standomi un giorno, solo, alla fenestra* (le ultime due ispirate alla sorgente di Fontaine-de-Vaucluse, nei pressi d'Avignone, luogo di soggiorno del poeta)⁶¹. La quarta strofa (vv. 37-48) di quest'ultima canzone, uno dei testi più musicali ma anche più tristemente solitari del *Canzoniere* (composto non più in vita ma in morte di Madonna Laura), è l'unico luogo dell'intera opera petrarchesca ad accogliere lo specifico motivo classico della «chiara fontana»⁶².

In Boccaccio, viceversa, la stessa immagine (alternata a «chiara fonte») ricorre innumerevoli volte, spesso nel contesto di un *locus amoenus* primaverile o estivo, tanto floreale e boschereccio quanto piacevolmente ventilato, a simboleggiare non solo purezza e candore vergineo ma anche tentazione erotica (l'impulso a violare quella stessa purezza) e di conseguenza anche fertilità. Dal sonetto d'esordio delle *Rime* (*Intorn'ad una fonte*, con immancabili «bei fiori», «tre angiolette» dai «capei d'or» cinti da «un verde ramiccello», il tutto accarezzato da «un suave venticello») al Canto II de *La caccia di Diana* (vv. 1-30): laddove è in «una fontana chiara, bella e grande» – contornata da «verdi erbette e di fiori», rinfrescata da «un'aura sottile» che «move le frondi, come mover sole / nel tempo estivo zefiro gentile» – che la Dea invita le proprie compagne a bagnarsi, e poi a «rivestir[si] di purpurea veste, / inghirlandate d'uliv'e di fiori»⁶³. Analoghi scenari allietano alcuni degli episodi più esplicitamente erotici della *Comedia delle ninfe fiorentine*, del *Ninfale fiesolano* e del *Filocolo*: in quest'ultimo, ad esempio, Florio sogna non solo di suonare e cantare «amorosi versi» con l'amata Biancifiore, ma anche di abbracciarla e scambiare con lei «amorosi baci», traendone «allegra festa» – il tutto, naturalmente, «allato a una chiara fontana»⁶⁵. Ma è nel *Decameron*, in particolare nella Novella Sesta della Quarta Giornata, che si può rintracciare una situazione forse ancor più prossima a quella rappresentata sei secoli dopo da Brassens: qui, infatti, è «a pié d'una bellissima fontana e chiara» che la giovane Andreuola, adornata di «molte rose bianche e vermiglie colte, per ciò che la stagione era», si concede più volte e con passione al suo segreto amante e sposo Gabriotto, dando vita insieme a lui ad una «grande e assai lunga festa» erotica⁶⁵.

Ancor prima che a Boccaccio o Petrarca, naturalmente, è possibile risalire a un non poi così ampio repertorio di canzoni trobadoriche, nelle quali fra l'altro la parola chiave provenzale, *fontana*, è già associata non solo alla *clartaz* dell'acqua, ma anche all'alzarsi gioioso d'aure e venti primaverili. Si pensi soprattutto alla *canço* di Guglielmo IX d'Aquitania, *Pos vezem de novel florir*⁶⁶, e al contenuto della prima cöbla: «Pos

vezem de novel florir / Pratz, e vergiers reverdezir, / Rius e fontanas esclarzir, / Auras e vens, / Ben deu chascus lo joi jauzir / Don es jauzens.» (Poi che vediamo di nuovo fiorire / prati, e giardini rinverdire, / fiumi e fontane rischiarare, / aure e venti, / ciascuno dovrebbe gioire della gioia / che lo fa gioire.) A un così travolgente risveglio della natura e dei sensi, tuttavia, l'io lirico si sente totalmente incapace di partecipare, rivelando via via (nelle sei *cöblas* successive e nel doppio congedo) sentimenti di solitudine, inappagamento e disillusione non meno radicali di quelli petrarcheschi. Più vicina all'erotismo agreste e primaverile di *Dans l'eau de la claire fontaine* potrebbe forse apparire la scena di seduzione rappresentata, questa volta in francese, nell'anonima pastorella *A la fontanelle*⁶⁷; se non fosse che le sue specifiche immagini, come ben illustrato da Paolo Zoboli, si adattano ancor più precisamente all'unica possibile simil-pastorella mai composta da De André (naturalmente con la collaborazione di Villaggio): *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*⁶⁸. Sugli evidenti punti di contatto fra le due canzoni si avrà modo di tornare più avanti (cfr. cap. 5.2).

Per quanto vasta possa essere stata la pur indubbia cultura letteraria di Brassens, è difficile pensare che egli abbia concepito il suo testo interagendo consapevolmente con buona parte dei modelli lirici medioevali sin qui citati (o magari con altri meno noti della stessa tradizione). Di fatto, tuttavia, le singole immagini e i motivi trattati in *Dans l'eau de la claire fontaine*, le sue specifiche scelte lessicali come il senso complessivo della situazione rappresentata, sono molto più prossimi ai testi trobadorici e duecenteschi che non a quelli, a lui presumibilmente più familiari, di più recenti *chanson* popolari dedicate allo stesso tema: per esempio, la celeberrima *À la claire fontaine*, una cantilenante filastrocca d'amore non ricambiato⁶⁹; oppure la meno nota ma ancor più malinconica *O belle à la fontaine* di Giuseppe Giovanni Lanza del Vasto, che va qui menzionata, più che altro, per essere stata incisa da Jacques Douai nello stesso album di *File la laine*⁷⁰.

Passando alla versione di De André, sin dal titolo *incipit* il cantautore genovese entra in piena sintonia non solo con lo *chansonnier* di Sète ma anche col suo più o meno consapevole spirito medioevaleggiante e, in particolare, trecentesco: la sua traduzione più letterale che prosodica dell'*octosyllabe* a terminazione femminile «Dans l'eau de la claire fontane», nel decasillabo piano «Nell'acqua della chiara fontana», ha anche il pregio di rivelare, sul piano lessicale, il profondo legame che unisce la *claire fontaine* di Brassens soprattutto alla «chiara fontana» di Boccaccio (se non anche alle primigenie *fontanas* di Guglielmo

IX e dei trovatori suoi successori). L'importanza di questa scelta, solo in apparenza scontata, diviene ancor più evidente se la si confronta con le soluzioni alternative proposte dagli altri due moderni traduttori italiani di Brassens: Nanni Svampa (con la collaborazione di Mario Mascioli) e Maurizio Cucchi. Entrambi, nelle rispettive traduzioni letterali della canzone (1991, 1994), si discostano in realtà non solo da De André, ma anche da Brassens (e da gran parte dei suoi antecedenti medioevali), sostituendo «chiara fontana» con «fonte chiara»⁷¹; ancor meno convincente, da ogni punto di vista, è la precedente versione prosodica di Svampa (risalente al 1983 ma riconfermata nella riedizione del 2006): qui addirittura la «fontana», privata della sua chiarezza, è trasformata in «laghetto», mentre l'aggettivo «nuda» è anticipato al primo verso in modo da rimare con l'imprecazione «orco giuda» (nel terzo verso destata, chissà perché, da «un colpo di vento»)⁷².

Anche in tutti i restanti versi, naturalmente, la traduzione di De André risulta superiore ad ogni altra per l'alto grado di musicalità verbale e sintonia spirituale – più che di fedeltà semantica – rispetto al modello. Nella prima quartina, il cantautore riesce da un lato a recuperare la scansione metrica del novenario piano (nei versi 2-3-4), dall'altro a mantenere costante l'alternanza delle rime nello schema originario, abab; per ottenere questo risultato, tuttavia, egli deve rinunciare sia al «colpo di vento improvviso» (*Une saute de vent soudaine*) – sostituito con «un soffio di tramontana» – sia all'esposizione in fin di verso di una bagnante «tutta nuda» (*toute nue*) che in italiano non potrebbe rimare né con «nubi» (*nues*) né col tutto interno «cielo» di De André. Il peso di entrambe queste scelte obbligate, come vedremo, avrà modo di ripercuotersi fatalmente non solo sui versi della quartina finale, ma sul senso complessivo, poetico-musicale, dell'intera canzone.

La seconda strofa ripropone la stessa struttura della prima: un decasillabo seguito da tre novenari nello schema a rime alternate cdc'd; si noti però la comparsa di una prima rima imperfetta («chiese» / «mimose») e un'ancor più libera resa semantica e scenografica del dettato brassensiano: scomparire la mimica gestuale della bagnante intimorita che faceva cenno allo sconosciuto – mentre ora lo implora «dal folto dei capelli» – di andare a cercare, sempre per rivestirla, non più «mazzetti di foglie di vigna, / fiordalisi o fiori d'arancio», ma più modernamente suggestivi (forse anche in senso femministico?) «rami di cento mimose» da intrecciare «ramo con ramo». Nelle due quartine centrali, altrettanto primaverili e corrispondenti alla fase di una vestizione tutta floreale, si registra invece un'evidente mutazione e perdita di con-

trollo del passo metrico-rimico; si tratta però, a ben vedere, di un disordine a suo modo perfettamente regolato: in entrambi i casi a un primo verso irrelato, e novenario, fa seguito la successione novenario-decasillabo-novenario a rima alternata; anche il terzo verso di ciascuna serie, decasillabo, rischierebbe di essere irrelato, se De André – sulla scorta di un'iterazione già presente in Brassens («*La belle n'était pas bien grosse*» > «*Mais la belle était si petite*») – non riuscisse a creare una corrispondenza ancor più stretta, per quanto viziata da rima imperfetta, tramite la semplice variazione dello stesso verso: «ma il suo *seno* era così minuto» vs. «ma i suoi *fianchi* eran così minuti». Come si vede, questi versi hanno il duplice pregio di garantire un certo grado di simmetria interna, proprio nel nucleo più apparentemente sconnesso della canzone, e d'ingentilire non poco la peraltro intenzionale prosaicità dei versi francesi originari.

La penultima quartina, corrispondente al momento *clou* dell'amplesso erotico e della conseguente svestizione della fanciulla, porta a un non casuale recupero della regolarità iniziale: se si perdona la lievissima imperfezione delle rime dispari («*allora*»/«*ardore*»), questi quattro novenari a rima alternata formano la strofa non solo più fedele, sul piano semantico, ma anche strutturalmente più perfetta e armoniosa dell'intera canzone; è per garantire tale effetto, fra l'altro, che De André sottrae un tratto di sensualità (il protendersi delle *lèvres*) a favore di un più tenero e ingenuo moto di 'stupore': quasi un recupero *in extremis* della precedente *détresse* brassensiana, cui Fabrizio aveva dovuto rinunciare nella seconda strofa, ma anche un'anticipazione della 'ingenuità' di cui dovrà fare a meno, subito dopo, nella strofa conclusiva.

Gli ultimi versi, decasillabi irrelati alternati a rimanenti novenari, in effetti i più liberi e scomposti dell'intera canzone, son quelli che devono aver messo più a dura prova l'arte del nostro traduttore. Nel primo verso *l'ingenuë* è rimpiazzata da un'assai familiare «graziosa», rimante seppure a distanza con la duplice «rosa» della terza strofa. Evidente è qui il riferimento alla «graziosa» – poi «bambina» e «puttana» – che nella prima quartina di *Via del Campo* (1967) «vende a tutti la stessa rosa» (prima ancora che all'altrettanto «graziosa» sposa del marchese de *Il re fa rullare i tamburi*, 1968). Insieme alla pur ironica ingenuità del testo originale, scomparire però anche la nudità integrale della fanciulla (quel *toute nue* che in Brassens rimava appunto con *ingenuë*), di cui viene invece anticipata la più isolata e scompagnata delle preghiere a 'Dio'. I due ben più armoniosi novenari, viceversa, garantiscono il puntuale ritorno finale della rima A – qui ancor più tipicamente ballatistico rispetto all'originale – e con essa delle due iniziali immagini chiave:

la «fontana» (a questo punto privata, com'è giusto, della sua originaria chiarezza) e il «soffio di tramontana». Quest'ultima soluzione, tuttavia, è troppo estesa per consentire a De André d'imitare il ben più conciso quanto significativo gesto conclusivo di Brassens: ossia, la ripetizione dell'unità quadrisillaba maschile (quinaria tronca nel sistema italiano) *qu'il fit du vent*⁷⁴. La funzione semantico-espressiva di questa secca iterazione finale, infatti, non è solo quella di mettere ancor più in risalto la natura tutt'altro che candida e pia dell'implorazione («[pregando Dio] che ci fosse vento», o anche «che si alzasse il vento»); ma è dal suo complessivo gesto poetico-musicale, come mi accingo ad illustrare, che dipende un po' il senso dell'intera *chanson* originale.

4.2. Un soffio di tramontana senza colpi di vento: pregi e limiti dell'intonazione di De André

Sul piano musicale, la traduzione di De André rivela un così alto grado di fedeltà da costituire forse il più affettuoso e devoto omaggio da lui mai tributato al maestro francese⁷⁴. Lo si può constatare, anzitutto, alla luce delle basilari scelte di strumentazione e arrangiamento. L'organico rimane infatti quello, davvero essenziale, di un po' tutte le esecuzioni discografiche e concertistiche di Brassens: la voce maschile, di registro e timbro appena più grave e caldo, è accompagnata esclusivamente da due chitarre, con rispettiva funzione armonica e melodica, e da un contrabbasso suonato coll'arco (sempre corrispondente alla li-

nea melodica del basso)⁷⁵. Le uniche due varianti di *sound*, per quanto lievi, contribuiscono entrambe ad accrescere il sapore erudito – e se vogliamo medioevaleggiante – della canzone: le originarie chitarre acustiche (con corde metalliche dalla sonorità fredda e scintillante) sono sostituite da strumenti classici (con corde di nylon dal suono più morbido e rotondo) che d'altra parte non modificano di una virgola gli originali arpeggi e profili melodici di Brassens; l'aggiunta del flauto traverso 'obbligato' all'accompagnamento della terza e dell'ultima strofa, per quanto episodica, sembra essere intesa non solo a conferire un minimo di varietà all'arrangiamento, ma anche ad accentuare il carattere erotico-idilliaco dei versi⁷⁶.

Anche la forma complessiva della canzone – fatta eccezione per la sola chiusa – rimane quasi perfettamente identica, un po' da ogni punto di vista (metro e tempo, articolazione fraseologica, ambito e andamento melodico, struttura armonica); a variare, inevitabilmente, sono più che altro i rispettivi dettagli ritmico-melodici dell'intonazione vocale. De André, che ovviamente ha mantenuto anche il tempo di 6/8, si è più che altro limitato ad abbassare di un tono l'originale intonazione di Brassens (da si minore / Re Maggiore a la minore / Do Maggiore) e dunque anche a riadattarne, senza alcuna modifica sostanziale, l'accompagnamento chitarristico⁷⁷. Nelle seguenti osservazioni ed esemplificazioni analitiche, anche per comodità, potrò dunque riferirmi all'ambito tonale della versione italiana.

Un preludio strumentale di otto battute (se si esclude il primissimo arpeggio introduttivo)⁷⁸, affidato alle sole chitarre, presenta il modulo fraseologico e tematico che rimarrà alla base di ciascuna strofa cantata; si tratta di un periodo perfettamente quadrato, scomponibile in due frasi di quattro battute, con funzione di antecedente e conseguente (v. ESEMPIO 1).

Esempio 1

Nella più tensiva e irrisolta frase antecedente la graduale ascesa cromatica della melodia (Sol-Sol#-La-Sib) corrisponde nell'armonia ad un parallelo allontanamento dalla tonica maggiore di partenza (Do), che passando attraverso il relativo minore (Mi⁷>la) conduce ad una sospensione sulla dominante del IV grado (Do⁷); la frase conseguente, letteralmente, alleggerisce tutte queste tensioni da un lato ribaltando e riequilibrando il profilo melodico (dapprima discendente, da La a Mi, in seguito risalente al La in funzione di I grado del relativo minore), dall'altro risolvendo su Fa Maggiore la precedente sospensione armonica (Do⁷>Fa), per poi favorire la netta affermazione cadenzale di un la minore che, a questo punto, potrebbe davvero essere percepito come la vera tonalità d'impianto della composizione (Fa-||:Mi>la:||= VI-||:V>i:||). Se non fosse per il breve ma deciso gesto cadenzale che, in un battibaleno, ci riporta inevitabilmente al Do maggiore iniziale della prima strofa vocale: come si vedrà più avanti, pur trattandosi di una banalissima formula

cadenzale (Sol-La-Si>Do = V>I), nell'originale intonazione di Brassens – non in quella di De André – la sua funzione va ben oltre quella meramente strutturale di concatenazione fra una strofa e l'altra.

Dopo questo preludio chitarristico, ben equilibrato ma tonalmente aperto (in bilico fra Do Maggiore e la minore come in una sorta di moderno 'passamezzo'), le sei quartine poetiche vengono intonate una di seguito all'altra, senza interruzioni né ritornelli, sull'accompagnamento della sola chitarra armonica e del contrabbasso (in De André sostituito dal flauto nelle due strofe già citate). Si propone qui di seguito (Esempio 2) una trascrizione comparativa della prima strofa (si tenga conto che la melodia di Brassens è stata abbassata di un tono per facilitare il confronto; non c'è stato bisogno di riproporre gli arpeggi chitarristici, già trascritti per intero nell'Esempio 1, ma le cifre sottostanti riassumono le complessive unità accordali – e relative funzioni armoniche – prodotte dalla loro unione con la linea melodica del contrabbasso) (v. ESEMPIO 2).

[antecedente]
 Brassens: Dans l'eau de la cist - re fon-tai-ne el-le se bai-gnait tou-te nue,
 De André: nell' a - cqua del - la chia-ra fon-ta-na lei tut-ta ru-da si ba - gna-va,
 [et. 1] Do⁴ Mi⁷ > la Do⁷ >
 [I] VVI >vi VIV >

[conseguente]
 Brassens: u-ne sau-te de vent sau - dai - ne je - ta ses ha-bits dans les nues.
 De André: quan-do un sof - fio... di tra - mon - ta - na le sue ve-sti in cie - lo por - ta - va.
 [et. 1] Fa⁶ Mi⁷ > la Mi⁷ > la Sol > Do
 IV VVI >vi VVI >vi V >I]

Esempio 2

Se la chitarra continua a riproporre gli stessi arpeggi del preludio – fluidi, trasparenti e cristallini davvero come l’acqua d’una chiara fontana – il contrabbasso riprende, due ottave sotto, il motivo melodico già esposto dalla seconda chitarra, che può così assumere una nuova, duplice funzione di basso armonico e di strumentale contromelodia al canto. La raffinatezza di quest’ultima scelta compositiva, ma anche la sua efficacia espressiva, non devono essere sfuggite a De André: sul piano armonico, il nuovo basso ha l’effetto d’invertire quasi tutti gli accordi di accompagnamento (trasformando triadi o settime allo stato fondamentale in 1°, 2° o anche 3° rivolto); al contempo, la sua linea melodica si rapporta a quella del canto in modo da formare un contrappunto a due voci di buona fattura, perfettamente consonante. Dal punto di vista espressivo, tutto ciò ha l’effetto di aggiungere – dal basso – una sfumatura malinconica e languida, per certi versi anche ombrosa, ad un’intonazione che altrimenti risulterebbe sin troppo frivola e leggera.

Anche la struttura fondamentale della melodia vocale, passando dall’una all’altra versione, rimane pressoché intatta. Si tenga ben presente che entrambi i cantanti intonano il testo con tale libertà ritmica (con largo uso di rubato, sincopi e figure terzinate) da dare talora l’impressione di seguire un tempo musicale interiore, indipendente da quello più esteriore e oggettivo, in 6/8, scandito dagli arpeggi chitarristici sulle più ampie arcate del contrabbasso (da cui le non poche difficoltà incontrate in fase di trascrizione); il che spiega anche perché talune sillabe toniche risultano sufficientemente accentate pur non cadendo esattamente sul tempo forte della battuta.

Brassens è chiaramente interessato a cantare i propri versi in modo da rispecchiarne sia la regolarità prosodica e metrico-rimica sia la simmetria strutturale d’insieme, riuscendo talora anche ad evidenziarne musicalmente i significati. Ciascun verso della quartina corrisponde ad una semifrase melodica di due battute, la cui continuità non è mai interrotta da pause interne; le due coppie di versi (ab+ab), e relative semifrasi, possono così essere inquadrare nelle due frasi di quattro battute (antecedente + conseguente) della già descritta struttura tematico-periodica di base. Nella sospensiva frase antecedente (batt. 1-4), la declamazione urgente e compressa, quasi recitativa, del primo verso (nota ribattuta con lieve decorazione interna + tono discendente) è controbilanciata, dopo una pausa, dall’ancor più scorrevole arpeggiato ascendente di semicrome con cui viene intonato il secondo verso: all’elemento statico dell’acqua di fonte si contrappone il movimento tensivo – se non proprio trasgressivo – di colei che vi

si sta bagnando *toute nue*. La più distensiva frase conseguente (batt. 5-8), via via dilatata anche nei suoi valori di durata, è invece formata, anzitutto, da un’assai sintomatica variante della prima semifrase (3° verso): qui è proprio l’improvviso colpo di vento (*saute de vent soudaine*) a scuotere madrigalisticamente la melodia in un’inedita oscillazione di salti ascendenti e discendenti di quarta; la permanenza del gesto finale di tono discendente (Mi-Re), al contempo, mette in risalto la corrispondenza fra le due rime femminili *fontaine* e *soudaine* («fontana» e «tramontana» in De André). Segue, questa volta senza pausa alcuna, una formula cadenzale di orientamento discendente e funzione puramente sintattico-risolutiva (4° verso).

Viceversa l’intonazione di De André, sin dalla prima strofa, rivela un passo ritmico-melodico più uniformemente disteso e arioso, tale da poter accogliere anche pause e respiri interni alla singola frase (batt. 1 e 4); evidentemente essa è intesa a veicolare, con la massima chiarezza, più le singole immagini verbali che non la loro disposizione in unità versali ben distinte: il cantante sembra voler quasi accarezzare ciascuna parola, scaldarla e a tratti persino rigenerarla con la sua voce, non curandosi troppo di sottolinearne la funzione metrico-accentuativa. L’approccio esecutivo è insomma ancor più simile a quello di un narratore, o di un cantastorie popolare, particolarmente coinvolto nel proprio racconto. Anche sul piano ritmico-musicale, non si riscontra la stessa precisione metrico-prosodica di Brassens; il *pattern* accentuativo di Fabrizio è così libero e flessibile da generare persino taluni effetti, per quanto lievi, di diastole: si noti in particolare la collocazione, ora in battere ora sincopata, delle sillabe atone di «[ac-]qua», «[sof-]fio», «[tra-]mon-[tana]»; solo nel caso di «chiara fonta-]na», lo spostamento in avanti dell’accento ripropone la soluzione originaria di Brassens («[claire fontai-]ne»). L’inevitabile imperfezione delle strutture versali di partenza sembra in qualche modo ripercuotersi anche sullo stile esecutivo oltre che sulla struttura stessa del canto. Quel che però il nostro pur abilissimo traduttore musicale non riesce in alcun modo a preservare sono gli effetti più concretamente espressivi, a tratti persino madrigalistici, già ottenuti da Brassens: lo specchio della sua «acqua», ad esempio, è sin dalle premesse screziato da un salto ascendente di sesta non dissimile da quello di ottava del successivo «sof-fio» di tramontana.

Ancor più significativa, in tal senso, è la rispettiva soluzione adottata nella chiusa dell’intera canzone. Brassens ripete, come si è già detto, il membro finale del verso conclusivo, ossia il quadrisillabo maschile *qu’il fit du vent*, facendolo corrispondere esattamente

– una terza sopra (Si-Do-Re-Mi) – alla formula cadenzale di tonica maggiore (Sol-La-Si-Do = Sol > Do = V

> I) che in precedenza aveva agito da anello di congiunzione fra ciascuna strofa (v. Esempio 3a).

Esempio 3

Questo semplice espediente gli permette, a un tempo, di chiudere la canzone in modo chiaro e definitivo, affermare finalmente la tonalità maggiore di Do (sull'iniziale relativo minore, la), e associare altrettanto inequivocabilmente la formula cadenzale (Sol-La-Si>Do) all'immagine chiave del colpo di vento. Solo ora l'ascoltatore ha tutti gli elementi per comprendere, retrospettivamente, che è stato questo ricorrente colpo di vento a girare le pagine dell'intero racconto, e dunque a sospingere gli amanti nelle varie fasi dell'incontro erotico. Ma nella sua ultima e ancor più positiva manifestazione, quella che ora appare come una più completa figura poetico-musicale ha anche l'effetto di proiettare nel presente, forse anche nel futuro, quel che finora è stato solo ricordato come una piacevolissima esperienza del passato. Da parte sua, De André (v. Esempio 3b), non potendo riproporre la stessa ripetizione finale, per le ragioni già illustrate, è costretto a chiudere la sua intonazione vocale con la consueta cadenza perfetta su la minore (a «tramontana»), per poi riprendere il Preludio strumentale e concludere in *fade-out*. Il che significa rinunciare, contemporaneamente, a una chiusa vera e propria, alla positiva affermazione finale di Do Maggiore, alla rappresentazione del più piacevole e malizioso dei colpi di vento.

In sostanza, se l'io lirico-musicale di Brassens, con la complicità del vento, continua a far l'amore, in Do maggiore, con una bagnante tutt'altro che ingenua e perennemente «tutta nuda», l'occhio non meno ispirato ma più malinconico di De André deve limitarsi a contemplare e a rievocare, in la minore, le meraviglie di un'esperienza che è ormai viva soltanto nel ricordo. Fra le righe di questa emozionata contemplazione, vissuta non poi da così lontano, mi piace intravedere lo stesso amore profondo con cui il trovatore italiano

guardava al grande maestro di Sète, e con lui all'intera tradizione della *chanson* francese.

5. Linguaggio musicale e principi compositivi: sullo stile medioevaleggiante del trovatore Fabrizio

5.1. Il vocabolario armonico: moderne rivisitazioni di formule tardo-rinascimentali

Dall'analisi comparativa di *Dans l'eau de la claire fontaine* e *Nell'acqua della chiara fontana* emerge anche un altro dato piuttosto evidente: il linguaggio musicale – vocale e strumentale, ritmico-melodico e armonico – di Brassens, da cui prende le mosse anche De André, ha davvero ben poco di strettamente medioevale. Inutile anzitutto cercare, qui come altrove, tipologie melodiche precisamente riconducibili all'antico sistema degli otto modi, quando è ovvio che l'elemento strutturante di fondo – da cui spesso dipendono anche i profili melodici – ha una natura prima di tutto armonico-tonale, a sua volta legata a una prassi accordale moderna ed essenzialmente chitarristica.

Anche laddove si possono percepire giri accordali di vago sapore tardo-rinascimentale (in *File la laine*, ad esempio, ancor più che in *Dans l'eau de la claire fontaine*)⁷⁹, l'ipotetico schema cinque-seicentesco di riferimento (Passamezzo antico o Romanesca) risulta spesso così fortemente trasfigurato da poter essere tonalmente subordinato a entrambe le moderne leggi dell'armonia funzionale e del tematismo a struttura periodica.

Si confronti, qui di seguito, la tradizionale struttura armonica del Passamezzo antico (il simbolo VII denota il settimo grado, inalterato, della scala minore naturale di la),

la – Sol – **la** – Mi
[i VII i V]

Do – Sol – **la** – Mi > **la**
[III VII i V i]

col giro armonico del ritornello di *Fila la lana* (equivalente a quello originario di *File la laine*):

Fila la lana, fila i tuoi giorni

la Mi > **la**
[i - V > i]

Illuditi ancora che lui ritorni,

Do Sol > Do
[III V^{III} > III]

libro di dolci, sogni d'amore

re la re la
[iv i iv i]

apri le pagine al suo dolore.

re la Mi > **la**
[iv i V > i]

L'unico elemento comune è l'oscillazione fra triade minore di tonica **la** – sostenuta dalla dominante (Mi) – e triade maggiore di Do – con finale affermazione di **la** minore tramite cadenza autentica perfetta (Mi>**la**). Nel modello antico, tuttavia, la triade maggiore di Sol (VII grado naturale) non può ancora fungere da dominante secondaria di Do (III grado), come avviene invece nel secondo verso di *Fila la lana*: qui, fra l'altro, l'episodica tonicizzazione del relativo maggiore (Sol>Do=V^{III}>III) ha anche la funzione espressiva di sottolineare la pur illusoria speranza «che lui ritorni», di contro alla malinconia circostante, tutta in la minore, dell'attesa e del dolore.

In base allo stesso criterio, modernamente tonale ed espressivo, Brassens si allontana dal modello della Romanesca (distinguibile dal Passamezzo solo per l'iniziale triade maggiore di Do),

Do – Sol – **la** – Mi
[III VII i V]

Do – Sol – **la** – Mi > **la**
[III VII i V i]

non solo arricchendone e rivoltandone in vario modo gli accordi fondamentali, ma anche facendo soffiare, per l'appunto, in Do maggiore, non in la minore (come poi preferito da De André), l'ultimo e definitivo colpo di vento della sua *Dans l'eau de la claire fontaine* (si ricordi che la tonalità originale è di si minore / Re maggiore):

Dans l'eau de la claire fontaine

Do⁴ Mi⁶
[i V^{VI}]

Elle se baignait toute nue;

> la Do²₄
[> vi V^{IV}]

Une saute de vent soudaine

> Fa⁶ Mi⁶
[> IV V^{VI}]

Jeta ses habits dans les nues.

> la Mi⁶ > la
[> vi V^{VI} > vi]

[...]

En priant Dieu qu'il fit du vent / qu'il fit du vent...

> la Mi⁶ > la Sol > **Do**
[> vi V^{VI} > vi V > I]

In diversi altri casi, tuttavia, il settimo grado si alterna al primo grado di una tonalità minore, in totale assenza di dominante, secondo una logica via via sempre meno armonico-funzionale, e sempre più, per così dire, 'rinascimentaleggiante'.

Si veda anzitutto la strofa musicale di *Fila la lana*,

Nella guerra di Valois / il signor di Vly è morto,

[**la** Fa
i VI]

se sia stato un prode eroe / non si sa, non è ancor certo.

[Do **la**
III i]

Ma la dama abbandonata / lamentando la sua morte

[Re **la** Sol **la**
IV[#] i VII i]

per mille anni e forse ancora / piangerà la triste sorte.

[Re **la** Sol **la**
IV[#] i VII i]

ma anche le intere, ancor più statiche e ripetitive intonazioni de *La morte*,

La morte verrà all'improvviso, / avrà le tue labbra e i tuoi occhi,

[**la** Sol **la** **la** Sol **la**
i VII i i VII i]

ti coprirà di un velo bianco / addormentandosi al tuo fianco.

[Sol Fa Sol **la** Sol **la**
VII VI VII i VII i]

e de *La ballata degli impiccati*:

Tutti morimmo a stento / ingoiando l'ultima voce;

[**la** re **la**
i iv i]

tirando calci al vento, / vedemmo sfumare la luce.

la ————— **Sol** ————— **la**
 [i ————— VII ————— i]

A questi esempi se ne potrebbe aggiungere un altro, meno noto, tratto dalla colonna sonora de *I viaggi di Gulliver* (programma televisivo del 1968 con musiche di De André e Reverberi su testi di Enrico Vaimo ed Umberto Simonetta), forse non casualmente ‘ispirata’, almeno secondo Luigi Viva, «alle liriche dei trovatori provenzali»: proprio nell’avvio del racconto, recitato in prima persona dal protagonista, questa sorta di figura armonica della morte (i – VII – i) è reiterata dal cembalo, in re minore, per accompagnare il violento naufragio da cui potrà salvarsi solamente lo stesso Gulliver⁸².

In tutti e quattro i casi appena illustrati l’abolizione della relazione dominante>tonica a favore di un’oscillazione armonica tonalmente più aperta e meno assertiva – quella appunto fra tonica minore e settimo grado maggiore inalterato – contribuisce nel modo più semplice ed efficace alla rappresentazione musicale della morte (sia essa reale o metaforica); l’impressione è davvero che De André, nella musica ossessivamente ripetitiva delle sue ballate, abbia ripreso – da Brassens (*La morte*) più direttamente che da Pory e Salesses (*Fila la lana*) – un vero e proprio topos poetico-musicale che d’altra parte, ancora una volta, è riconducibile a un linguaggio armonico assai posteriore all’era propriamente medioevale. In tal senso, anche senza bisogno di chiamare in causa specifiche categorie modalì «eoliche» (evitando così di toccare un aspetto tecnico piuttosto delicato), non si può non dar ragione a Franco Fabbri quando riconosce in De André lo «scopritore di un *blues* rinascimentale, italiano» – appreso, naturalmente, alla scuola francese di Brassens⁸¹.

A ulteriore e ancor più stringente riprova di ciò, si confronti lo schema cinquecentesco del Passamezzo moderno (l’archetipo del *blues* secondo l’affascinante teoria di Peter van der Merwe)⁸²,

Do – Fa – Do – Sol
 Do – Fa – Do – Sol > **Do**
 [: I IV I V :] > I]

col quasi identico giro armonico iniziale di *Carlo Martello*, non a caso definito dallo stesso De André come «un tema per corno francese, poche note di sapore rinascimentale»⁸⁴ (qui trasposto dall’originale tonalità di La maggiore):

Do – Fa – Do
 Fa – Do – Sol > **Do**
 [| : IV I :] V > I]

5.2. Caratteri tardo-rinascimentaleggianti e simil-barocchi del sound ‘medioevale’ di De André.

Tornando a *Nell’acqua della chiara fontana*, il colore in qualche modo ‘rinascimentaleggiante’, più che ‘medioevaleggiante’, di questa *chanson* franco-italiana del XX secolo dipende molto anche dal suo *sound* complessivo: ottenuto come si è visto, con un arrangiamento essenziale e sobrio, ma pur sempre moderno, in totale assenza di strumenti antichi; persino il flauto aggiunto nelle strofe III e VI è indubbiamente traverso, non certo diritto o dolce. Lo stesso si può dire un po’ per tutte le altre incisioni discografiche del repertorio in esame, i cui ottimi arrangiamenti, attribuibili per lo più a Gian Piero Reverberi, non possono non riflettere in qualche modo anche il pensiero, l’ideale sonoro del primo De André⁸⁴.

In quell’autentico capolavoro di scenografia orchestrale che è *Carlo Martello* (soprattutto nella seconda versione di Reverberi, del 1967), testo poetico ‘medioevale’ e armonia ‘rinascimentale’ corrispondono anzitutto ad una sonorità ‘barocca’ come quella del clavicembalo. È sul suo costante tappeto sonoro che si avvicendano, via via, gli interventi più o meno ironici o comici, mai casuali, sempre generati dalle immagini del testo verbale, di almeno altre sei compagini strumentali; a cominciare, naturalmente, dalla pomposa fanfara regale del «corno francese» (nell’incisione più simile in realtà a un trombone)⁸⁶; la quale fra l’altro, come si è già visto, svolge anche un’importante funzione strutturale: quella, duplice, di cornice esterna della canzone e d’interna linea di demarcazione fra una sezione e l’altra (**A** / ABA / ABA / ABA / ABA / **A**). Il passaggio dalla sfera ironicamente guerresca ed eroico-celebrativa, a quella di una più intima ma sempre meno contenibile pulsione sessuale, nelle due prime strofe contrastive (B¹ e B²), è adeguatamente accompagnato dai più soavi ma non meno solenni accordi tenuti degli archi (destinati a ritornare, ma in un contesto ben più scherzoso e grottesco, nelle strofe B³ e B⁴). Altrettanto puntuali, ma ancor più scopertamente ironici, e irresistibilmente comici, sono i rispettivi interventi del fagotto (raffigurazione timbrica di Sua Maestà in tutta la sua rozzezza e goffagine) – strofe A⁶-B³ e B⁴ – e della tromba, i cui eroici squilli sottolineano dapprima le presunte prodezze sessuali del Sire (A⁷), in seguito la sua tutt’altro che valorosa ritirata (A⁹). Si noti infine come la sonorità erotico-idilliaca del flauto traverso, già in questa canzone (strofa A⁴), venga associata alla sensualità tutta femminile di una «mirabile visione» molto simile a quella già descritta da Brassens in *Dans l’eau de la claire fontaine* (1961), ma ancor più prossima a quella poi ripresa da De André nella sua personale versione del 1968:

riflessa nell'«acqua» della già citata «chiara fontanella» (in questo caso riconducibile al mito di Narciso più che a quello di Diana e delle sue ninfe), riconosciamo infatti le immagini tutte italiane – assenti in Brassens – del «seno», qui altrettanto «ignudo», e del «folto dei capelli» (ora acconciati in «lunghe trecce bionde»). Tutti questi elementi, flauto traverso incluso, fanno davvero pensare che la rispettosissima traduzione del cantautore genovese sia stata preceduta, sette anni prima, da un assai meno riverente ma altrettanto affettuoso esercizio di parodia.

Anche nelle altre canzoni, tutto si può dire tranne che De André e il suo arrangiatore abbiano nutrito la benché vaga pretesa (pseudo-)filologica di recuperare sonorità antiche, siano esse medioevali o rinascimentali. L'unica eccezione potrebbe essere quella de *La morte* (1967), aperta, internamente demarcata e chiusa dai suoni effettivamente suggestivi, antichi e processionali, di un tamburo e di un flauto traverso inizialmente travestito da flautino dolce; il canto strofico, non a caso su musica di Brassens (1960), nella prima sezione è accompagnato dalla sola chitarra (come già nell'incisione originaria di *Le verger du Roi Louis*), mentre nelle rimanenti quattro strofe della seconda sezione vengono ad aggiungersi non solo flauto e tamburo (strofa IV) ma anche sonorità di archi abbastanza simili a quelle di un antico *ensemble* di viole rinascimentali (strofe V e VII). Anche nel caso di *S'ì fosse focò* (1968) colpi ancor più clamorosi di grancassa – per la verità più bandistica che processionale – si uniscono sin dall'inizio agli accordi delle chitarre per marcare il tempo ternario di questa irriverente *Java* (così vivace da non potersi tradurre in vera e propria danza macabra); tuttavia nella seconda sezione (corrispondente alle terzine della sirma), l'atmosfera è alleggerita, e ancor più modernamente 'francesizzata', dai ghirigori semischerzosi della fisarmonica (reminiscente di un *acordeon da bistrot*). Ed è ancora la fisarmonica, sempre con chitarra classica, a caratterizzare il più sobrio accompagnamento de *Il testamento* (1963/1968), significativamente chiusa dal colpo secco dell'ennesimo tamburo. Ancor meno medioevale, e semmai baroccheggianti, è poi l'ennesimo accompagnamento cembalístico de *Il re fa rullare i tamburi* (1968), tale da contraddire sin dalle premesse il riferimento ad «una canzone popolare francese del XIV secolo»: che la fonte primaria di De André fosse la già citata incisione di Montand (1963) – non il *Codex Isopontanus Sorb. 43229* –⁸⁷ lo si può capire dall'esatta corrispondenza non solo e non tanto delle immagini verbali, quanto della partitura cembalística, che Reverberi si è limitato a trasporre una terza sotto (dal si minore originario ad un più grave sol minore), riproponendo alla lettera, fra le altre cose,

anche i leziosi trilli caricaturali che demarcano la fine di ciascuna strofa.

Non vi è, in effetti, neanche un caso isolato in cui il trovatore Fabrizio abbia scelto di accompagnare la sua inimitabile, naturalissima voce di basso con la sola chitarra, come avviene ad esempio nelle assai più anticheggianti – ma anche più tremolanti e stridule – incisioni tenorili di Jacques Douai. La stessa prassi esecutiva, com'è ovvio, era normalmente seguita anche dal nostro cantautore, ma sempre in un ambito rigorosamente privato (se non in episodici momenti concertistici o in ancor più rare apparizioni televisive). La testimonianza più eloquente, a riguardo, è senza dubbio quella di Nanni Ricordi: «Spesso durante la serata prendeva la chitarra e mi faceva ascoltare le sue cose. Lui cantava *dentro* la chitarra, cioè era molto raccolto, era un tutt'uno con il suo strumento e le sue ballate»⁸⁷. Da questo punto di vista, l'unica incisione non tanto 'trobadorica' quanto più vagamente 'medioevaleggiante' di De André, realizzata non a caso insieme al chitarrista Vittorio Centanaro (e al contrabbassista Werther Pierazzuoli), riguarda una canzone in puro stile brassensiano, ma non proprio medioevale, come *La guerra di Piero* (1964)⁸⁸. Stando al resoconto di Luigi Viva, sembra fra l'altro che in questa occasione il nostro «cantautore medioevale» abbia effettivamente impiegato un «liuto» – probabilmente identificabile con lo strumento ibrido, meglio definibile come liuto-chitarra, raffigurato sia nella rivista «ABC», sia nelle copertine di alcuni dischi del 1967, e tre anni più tardi anche nei provini di un servizio fotografico⁸⁹.

Tornando al modello francese di Douai, e confrontando le rispettive interpretazioni di *File la laine* (1955) e *Fila la lana* (1965 e 1974), appare chiaro che l'atteggiamento del nostro cantautore, e dei suoi due pur diversissimi arrangiatori (Elvio Monti e Reverberi), è qui diametralmente opposto a quello assunto nei confronti di Brassens. In entrambi i riadattamenti italiani rimangono, sì, gli accordi chitarristici d'accompagnamento, ora strettamente associati a un sempre meno clamoroso rullio bellico di tamburi, ma su di essi vengono via via a sovrapporsi strumenti di ogni tipo: nel primo caso, un'armonica a bocca più da spaghetti-western che *folk-beat* (preludio strumentale e ritornello), un basso elettrico e una sorta di cetra amplificata dal suono tintinnante; nel più raffinato arrangiamento di Reverberi, dove la chitarra assume ben altro rilievo timbrico ed espressivo (da sola, come nel preludio, oppure in unione a una seconda e più melodica chitarra, come nel ritornello) avvolgenti fanfare di trombe vagamente *progressive* (un po' alla Pink Floyd di *Athom Earth Mother*, 1970) e delicati interventi violinistici sono intesi da un lato a rievocare echi di lontane

battaglie (strofe), dall'altro ad amplificare in chiave più romantica che medioevale il solitario dolore della filatrice (ritornello).

Qualcosa del genere si può dire anche in merito alla splendida rivisitazione (1974) del capolavoro di Cohen, *Joan of Arc* (1972), anch'essa chitarristica solo all'inizio, poi arricchita dalla partecipazione, ancora una volta mai casuale e sempre espressiva, di archi e ottoni: si pensi non solo alle ennesime fanfare di guerra ma anche alle oscillazioni violinistiche che, nell'ultimo ritornello, riproducono le fiamme in cui viene avvolto il corpo dell'appassionata martire. Come Douai e Cohen, anche Joan Baez, nella sua originale incisione di *Geordie* (1962), accompagna il proprio canto su delicati arpeggi chitarristici, tanto da farlo assomigliare a un antico lamento su cetra, o su arpa, prima ancora che ad una triste ballata in stile *folk*; in questo caso De André, almeno nella sua prima incisione (1966), prende le distanze dal modello non solo accelerando decisamente il tempo, ma disponendo il suo canto maschile – alternato a quello femminile e baeziano di Maureen Rix – sul duplice accompagnamento ritmico, fortemente amplificato, di chitarra elettrica e batteria; curiosamente, l'ancor più moderno e ricco arrangiamento del 1999 (CD *De André in concerto*)⁹⁰, con la partecipazione della figlia Luvi, è invece caratterizzato dal recupero, *in extremis*, di un flauto dolce vero e proprio (non fittizio come quello precedentemente impiegato, come si è visto, nella cupa processione medioevale de *La morte*). Infine, nell'arrangiamento quasi cinematografico, alla Ennio Morricone, de *La ballata degli impiccati* (1968), dopo gli iniziali accordi della chitarra, il crescendo emotivo dei versi è sottolineato con l'aggiunta via via sempre più invasiva di basso elettrico, percussioni e vari strumenti orchestrali (violini, tromba, oboe).

5.3. Natura strofica, formulaica e logogenica del principio compositivo di fondo

A parte le scelte tematiche e i riferimenti letterari, cosa rimane dunque di propriamente medioevale in tutte queste medioevaleggianti (ma spesso anche rinascimentaleggianti e persino baroccheggianti) canzoni di De André? Un solo ma importante fattore, io credo, intimamente legato alla specifica natura linguistico-espressiva – non solo verbale né solo musicale – del genere canzone. Mi riferisco, in sostanza, a quel principio compositivo di fondo che, pur nel variare degli specifici metodi ed esiti formali, rimane comunque alla base dell'approccio creativo deandreaiano: versi d'alta qualità letteraria – non importa se originali o tradotti – vengono intonati su musiche, ora inedite ora prese in prestito da altri autori, di carattere invariabil-

mente strofico e formulaico. È proprio nella ripresa e rielaborazione in chiave moderna di questo duplice procedimento che consiste la vera lezione medioevale e francese, non tanto letteraria quanto poetico-musicale, di Brassens; una lezione che De André – pur avventurandosi, per sua e nostra fortuna, anche in altri e non meno fertili sentieri sperimentali – continuerà a mettere a frutto un po' in tutto il suo canzoniere.

Al di là dell'aspetto sonoro e linguistico, tecnico-compositivo, i più o meno spassosi o commoventi, ironici o irriverenti, carnevaleschi o drammatici racconti poetico-musicali di Brassens e De André non sono dissimili, per chiarezza declamatoria, respiro narrativo ed efficacia espressiva, da quelli degli antichi poeti provenzali e dei loro successori tre-quattro-cinquecenteschi. Il principio della stroficità non permette forse al poeta-musicista di esprimere i significati del testo verbale passo dopo passo, nel loro divenire (come avviene in generi di natura opposta quali, ad esempio, il madrigale polifonico tardo-rinascimentale o il *durchkomponiert Lied* romantico); ma è proprio grazie alla ripetitività e prevedibilità dei suoi schemi che il cantastorie può scandire con la massima chiarezza, insieme al ritmo dei propri versi, il tempo anche affettivo della propria narrazione. Se canzoni fra loro diversissime e lontane nel tempo, come ad esempio *Can vei la lauzeta mover* (Bernart de Ventadorn, XII sec.)⁹¹, *Les passants* (Antoine Pol 1918 - Brassens 1972 - De André 1974)⁹², o *Via del campo* (Dario Fo - Enzo Jannacci - De André 1967)⁹³, continuano a commuoverci profondamente, o a «muovere gli affetti» come dicevano gli antichi, la ragione è in sostanza sempre la stessa: passando da una strofa all'altra, son proprio i versi, nel loro continuo mutare, a chiarire via via il significato di una musica apparentemente immutabile, fino a metterne a fuoco il senso più riposto; sia esso il devastante sentimento di morte che affligge Bernart amante non corrisposto, o l'altrettanto solitario ma più dolcemente malinconico rimpianto di chi non è riuscito a trattenere neanche una di quelle belle passanti, o di chi si è illuso di poter «maritare» la più tenera e «graziosa» ma anche la più trasgressiva ed elusiva delle «puttane».

Si tratta, in altre parole, di un'espressività dilatata e cumulativa, percepibile più su vasta scala che non nei dettagli ritmico-melodici e armonici dell'intonazione; anche se questi ultimi, come ci insegna il caso di *Dans l'eau de la claire fontaine*, non vanno in alcun modo sottovalutati. Il potere etico e terapeutico, per non dire catartico, di questa espressività strofica – potere rivendicato in prima persona dallo stesso De André –⁹⁴ dipende essenzialmente dall'impiego di una musica in tutto e per tutto 'logogenica', fatta cioè su misura per la parola poetica, in grado di garantire la

perfetta intelligibilità di ogni singolo verso, parola, sillaba, accento. Il che rende necessaria, a sua volta, l'adozione di melodie semplici e orecchiabili, accompagnate forse solo da una nota di bordone (come nel caso tutto ipotetico di taluni canti trobadorici)⁹⁵, oppure da schemi armonici elementari (come in quasi tutte le canzoni di Brassens e De André); in entrambi i casi, pur in contesti storici e con mezzi tecnico-linguistici molto diversi, il principio di fondo rimane quello della formulaicità. Un trovatore vero e proprio, come Bernart de Ventadorn, si serve essenzialmente di formule melodiche prefissate. In totale assenza di una qualsivoglia dimensione armonica, ma potendo muoversi liberamente in un flusso ritmico-temporale flessibile e aperto, non misurato, l'arte del canto trobadorico consiste più che altro nell'adeguata applicazione estemporanea di queste formule alle strutture – talora anche ai contenuti specifici – dei versi poetici. Brassens e De André, viceversa, in ciò forse più 'rinascimentali' ma comunque vincolati alle più rigide leggi del moderno sistema tonale, hanno bisogno anzitutto di formule armoniche per quanto possibile semplici – chitarristiche e di derivazione più popolare che erudita – su cui far risaltare la chiara intonazione, temporalmente misurata e ritmicamente ben scandita, dei loro versi poetici.

Il carattere elementare e formulaico dei giri armonici adottati da De André, soprattutto ma non solo nella prima fase della sua produzione, è stato illustrato con dovizia di particolari da Claudio Cosi, sia nella tesi di laurea, sia nel libro scritto insieme a Federica Ivaldi (di prossima pubblicazione presso la casa editrice Carocci)⁹⁶. Dal primo studio emerge, fra le altre cose, l'ipotesi assai convincente che il cantautore, stimolato anche dall'amico chitarrista Vittorio Centanaro, abbia desunto questi suoi primi, semplicissimi schemi accordali proprio da canzoni 'medioeval-rinascimentali' quali *File la laine*: in effetti la già citata struttura armonica del ritornello di *Fila la lana*, con la sua oscillazione fra tonalità maggiore d'impianto e relativo minore, ritorna in forma pressoché identica in almeno altre tre canzoni: *Via del Campo* (anch'essa, come si già ricordato, ispirata a una musica rinascimentale riscoperta da Dario Fo e Enzo Jannacci), *La guerra di Piero* (1964) e *Si chiamava Gesù* (1967)⁹⁷. Così ha anche dimostrato come l'intera struttura strofica – ritmico-melodica oltre che armonica – di *Bocca di rosa* (1967), venga ripresa a ben 23 anni di distanza in *Don Raffae'* (1990)⁹⁸. Lo stesso Brassens, si può qui aggiungere, deve avere avuto un ruolo fondamentale anche sotto questo profilo. Varrebbe la pena dedicare studi più approfonditi al debito anche armonico-formulaico contratto da De André nei confronti del maestro francese; basti solo paragonare i rispettivi giri

armonici delle seguenti canzoni: *La mauvaise reputation* (1952) e *Il fannullone* (1963); *La prière* (1953, su testo di Francis Jammes), con relativo *contrafactum* su testo di Louis Aragon (*Il n'y a pas d'amours heureux*, 1954), e *La ballata dell'eroe* (1961); *Le bistrot* (1960) e *La città vecchia* (1965); *Le Père Noël et la petite fille* (1960, modello testuale della *Leggenda di Natale*, 1968) e *Ballata dell'amore cieco* (1966).

Ma anche la tipologia puramente ritmica delle melodie vocali di Brassens e De André si rifà, necessariamente, a un repertorio di formule preesistenti, sin dall'origine logogeniche, ovvero commisurate alle scansioni metriche di versi letterari tradizionali come ad esempio l'*octosyllabe* o l'alessandrino, il settenario o l'endecasillabo, il decasillabo o il doppio quinario. La differenza, come si è già notato, sta nella precisione con cui ciascun cantautore interpreta i rispettivi modelli metrici e ritmico-musicali. In tutte le canzoni di Brassens, non certo solo in quelle medioevali qui considerate, il costante impiego di moduli metrici fissi corrisponde sempre alla non meno rigida applicazione di formule ritmico-melodiche perfettamente adeguate. Se De André mostra un approccio comparativamente assai più flessibile, ciò non significa che la natura delle sue scelte sia meno formulaica, né che il suo processo compositivo sia più melogenico che logogenico⁹⁹; l'apparente irregolarità metrica riscontrata in canzoni come *La ballata degli impiccati*, e persino in rivisitazioni brassensi come *Nell'acqua della chiara fontana*, trova una sua spiegazione proprio in quella personale, più moderna inclinazione colloquiale e narrativa, a tratti quasi prosastica, che lo porta a variare episodicamente, anche per precise ragioni espressive, moduli accentuativi e ritmico-musicali altrimenti osservati con sufficiente regolarità.

L'orientamento non solo letterario ma spesso anche logogenico e versificatorio dei procedimenti compositivi di De André, d'altronde, è stato più volte chiarito dallo stesso cantautore. In una delle sue prime e più nitide dichiarazioni, ad esempio, si legge:

Punto di partenza è la stesura in prosa di una storia, un fatto di cronaca o una vicenda che in qualche modo mi ha colpito. Poi cerco di trovare una musica che possa adattarsi alle parole. Nel momento in cui si fondono parole e musica nasce la rima. (16 settembre 1969)¹⁰⁰

Ricerca «una musica che possa adattarsi alle parole», fino a trovare un punto di 'fusione', anche rimico, fra i due elementi significa, appunto applicare – trobadoricamente e brassensianamente – la giusta formula ritmico-musicale a parole letterariamente

ispirate e già potenzialmente versificate. Non si spiegano, altrimenti, altre affermazioni del genere, risalenti alla stessa epoca:

Sino ad oggi, infatti, le mie ballate erano tutte scritte da me, con una metrica semplice, elementare, sulla quale perciò fosse facile calare una musica popolare. In questo sono stato aiutato dagli autori Simonetta e Vaime che mi hanno preparato una metrica perfetta e tutta in rima. [...] Senonché, mi sono imposto quello che è sempre stato il mio principio: la musica deve sottolineare il testo, la storia che si racconta; quindi, come è stato fino all'ultimo mio disco, deve avere una funzione secondaria. (1 settembre 1968, in merito alle musiche per *I viaggi di Gulliver*)¹⁰¹

Agli inizi, quando avevo diciassette o diciotto anni, mi piaceva scrivere versi e musicarli. Adesso è diventato un mestiere [...]. (12 agosto 1969)¹⁰²

Particolarmente istruttivo, a tal proposito, è il percorso compositivo che dal già citato *Grandissimo coro dei piccolissimi* (prima traccia de *I viaggi di Gulliver*, 1968) ha portato al ben più celebre ritornello corale dell'*Infanzia di Maria* (dalla *Buona novella*, 1970)¹⁰³. Dapprima De André e Reverberi hanno posto in musica un testo verbale preesistente, appositamente scritto per loro da Simonetta e Vaime; due anni più tardi la stessa musica, un'animata tarantella napoletana in 6/8, viene riadattata dagli stessi autori a un testo differente ma inevitabilmente basato sullo stesso modulo metrico-accentuativo (assimilabile alla tetrapodia dattilico-trocaica del sistema sillabotonic). Nonostante il computo delle sillabe (più appropriato al nostro sistema sillabico-accentuativo) rimandi in sostanza a due diverse tipologie versificatorie (doppio quinario vs. novenario), non c'è dubbio che l'intonazione corale dei versi

Guardala guardala, | scioglie i capelli,
sono più lunghi dei | nostri mantelli.
Guarda la pelle, | tenera, lieve,
risplende al sole | come la neve. Etc.

è fondata sullo stesso modulo metrico (che noi sappiamo essere in tutto e per tutto logogenico), dell'originario coro iniziale dei Lillipuziani:

Vivasmalen, gu- | rù gurù,
l'uomo montagna | sta laggiù.
Un suo sbadiglio è | tale e quale
al forte vento | di maestrale. Etc.

È lo stesso Reverberi, d'altronde, a confermarci che l'intero album *La buona novella*, esattamente come nel caso dei *Viaggi di Gulliver*, è stato concepito

secondo i criteri più tipici della 'poesia per musica' propriamente detta:

La buona novella credo che l'avesse progettata e sviluppata più con [Roberto] Dané che con me, perché io non sono un topo di biblioteca e lì doveva essere fatta una ricerca approfondita. Tutto il lavoro di realizzazione di questo progetto era stato fatto prima che intervenissi io; poi Fabrizio mi disse che c'erano delle cose che non si sentiva di musicare e quindi mi chiese se potevo intervenire¹⁰⁴.

Altrettanto eloquente è la testimonianza di Nicola Piovani, in merito alla gestazione di *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971):

Fabrizio lavorava con Bentivoglio sulle traduzioni della Pivano. Insieme sceglievano la poesia, decidevano quale taglio darle e scrivevano il testo. Spesso Fabrizio aveva già abbozzato un giro armonico di chitarra. Su questa base cominciamo a lavorare io e Fabrizio: cercavamo di complicare la musica, creavamo una struttura¹⁰⁵.

Considerazioni analoghe, naturalmente, si applicano a tutte le canzoni analizzate in questo saggio, comprese quelle che rientrano nelle tipologie del *contrafactum* e della traduzione poetico-musicale: laddove, cioè, il poeta-paroliere ha riscritto il testo verbale sulle note di una musica preesistente, che però, a sua volta, era stata originata dai versi primigeni di Banville, Marcy, Brassens, Cohen, o di più anonimi autori della tradizione popolare. Evidentemente il metodo di lavoro del trovatore Fabrizio è lo stesso adottato non solo nelle ballate più medioevaleggianti, ma un po' in tutto il suo primo canzoniere.

Nella produzione più tarda l'apporto di altri musicisti – quali soprattutto Mauro Pagani, Ivano Fossati e Piero Milesi (variamente coinvolti negli album *Creuza de mă*, 1984, *Le nuvole*, 1990, e *Anime salve*, 1996) – favorirà un tendenziale, non certo assoluto né definitivo, ribaltamento per così dire melogenico dell'ottica compositiva più tradizionale e brassensiana. Ancora una volta i termini con cui lo stesso De André, in riferimento a *Creuza de mă*, descrive e motiva questa apparente svolta sono altamente significativi; così si legge nella sua risposta alla pressante domanda: «Ma, insomma, perché ti sei accorto così tardi di avere delle esigenze... musicali? Colpa dell'*imprinting* brassensiano? Oppure ancora grazie ai nuovi metodi?»:

Innegabile l'influsso di Brassens: era uno che non concedeva assolutamente nulla né alla scena né alla confezione. Fortunatamente cos'è successo? Che ho recuperato un musicista del calibro di Mauro [...].

E, oltretutto, la metrica musicale che deriva da Paganini, dalla sua musica, mi impediva anche di fare la solita scansione metrica (quella brassensiana).
 (1 maggio 1984)¹⁰⁶

Anche altrove, naturalmente, e non solo in riferimento a canzoni della produzione più matura, il cantautore sembra sostenere (per quanto in termini non sempre così chiari) di aver composto la musica prima dei versi. Basandosi su due dichiarazioni del genere (risalenti al 1967 e al 1996)¹⁰⁷, Marianna Marrucci, in un saggio per altri versi illuminante, è giunta a suggerire che l'intero canzoniere deandreaiano sia stato concepito seguendo un unico metodo di lavoro, rigorosamente tripartito:

(1) Una prima stesura in prosa narrativa per fissare le idee; (2) l'invenzione della musica alla chitarra; (3) la versificazione e il *labor limae* sulla pagina. Da notare che la versificazione arriva in un momento successivo, ed è legata a doppio filo al momento dell'invenzione della musica, anzi più propriamente è fatta sulla musica ed è indicata come «la parte più noiosa», un lavoro tecnico, di mestiere, un adattamento¹⁰⁸.

D'altra parte un simile schema, a quanto pare condiviso anche da un fine esperto di *popular music* quale Franco Fabbri¹⁰⁹, trova scarso riscontro non solo in molteplici passaggi – alcuni dei quali citati nel presente saggio – in cui De André o un suo collaboratore sostengono il contrario, ma anche nella realtà concreta dei testi poetico-musicali (inclusi quelli sin qui esaminati). Gli stessi passi citati dalla studiosa, per di più, sembrano rimandare a due atteggiamenti compositivi sostanzialmente diversi. Nel 1967 il giovane trovatore Fabrizio dice di «inventare la musica alla chitarra», in base a una preesistente «stesura in prosa»: è pur sempre un testo verbale, per quanto narrativo, a stimolare non tanto la composizione di un canto ritmicamente e melodicamente già definito, quanto, più verosimilmente, il primo abbozzo di un giro armonico, accordale e formulaico, per l'appunto chitarristico (come nel caso, ad esempio, del passamezzo moderno di *Carlo Martello*); nulla ci dice l'autore, almeno in quella dichiarazione, sulla genesi dell'intonazione vocale vera e propria¹¹⁰. Trent'anni dopo (1996) non cambia il punto di partenza, che rimane comunque letterario e narrativo (non puramente musicale come nella 'musica per poesia' propriamente detta), ma si parla di una «musica» la cui «scansione metrica» va infine «adattata» alla «prosa» di partenza: non abbiamo più a che fare con un neo-trovatore che elabora da solo, alla chitarra, parole e musiche proprie o di altri autori, ma con un paroliere-mosaicista impegnato nell'ancor più difficile (e «noiosa») impresa di piegare

le proprie immagini e strutture verbali ai ritmi e alle scansioni metriche confezionate dai compositori suoi collaboratori (pur sempre ispirati, a loro volta, dagli abbozzi e appunti letterari di De André).

Se questo sia anche il caso di *Dolcenera* e *Smisurata preghiera* (1996) – le due canzoni prese in considerazione dalla Marrucci – è impossibile dimostrarlo in modo inequivocabile attraverso uno studio filologico-testuale, per quanto accuratissimo, che non tenga nel benché minimo conto l'aspetto musicale: che non fornisca, in particolare, alcuna documentazione sulla delicata fase che avrebbe portato dalla «stesura in prosa» (di De André) alla composizione della «musica» (di Fossati e Milesi). Fra gli appunti deandreaiani relativi a *Dolcenera*, fra l'altro, figura anche «una prova di versificazione», così definita dalla stessa studiosa, che è riconducibile ad una fase anteriore a quella della composizione musicale¹¹¹. Di certo il procedimento più classico della 'poesia per musica' continua ad essere adottato in più d'un'altra canzone della maturità: oltre alla già citata *Don Raffae*' (1990), modellata su *Bocca di Rosa*¹¹², si può qui menzionare un altro capolavoro dello stesso album, *La domenica delle salme*, così umilmente definita dallo stesso De André: «una canzone un po' rabberciata, perché la musica la abbiamo scritta dopo, la abbiamo cucita sopra il testo, e si sente»¹¹³. Se si tratti o meno di isolate eccezioni, credo sia ancora tutto da stabilire. Per poterlo verificare nel modo più obiettivo, non si potrà non tenere nel giusto conto, oltre alla realtà poetico-musicale complessiva, anche altre dichiarazioni risalenti agli anni Novanta in cui il principio cardine della poesia per musica ora è ribadito in quanto tale (per di più in stretto legame con la prassi tradizionale dei cantastorie):

L'uso della rima o dell'assonanza, per quanto mi riguarda, nasce dal bisogno di creare *già nei versi* un'unità armonica, un effetto sonoro autonomo e indipendente dalla melodia cantata. Ciò è particolarmente utile nel caso in cui di una canzone si voglia privilegiare il contenuto: le parole le cui sillabe siano assonanti o rimate contribuiscono a far rimanere i versi più impressi. Anche da questo punto di vista non faccio che seguire la tradizione dei cantastorie. (1990)¹¹⁴

ora è ammesso al pari di principi alternativi, come quello della musica per poesia, o persino della poesia con musica:

Ogni tanto capita che nella mente prendano forma delle melodie, delle idee ritmiche, degli accostamenti di parole. (18 agosto 1991)¹¹⁵

Alcune volte ho vissuto dei momenti miracolosi in cui *testo e musica* nascono contemporaneamente. (novembre 1997)¹¹⁶

Ma il punto che più mi preme sottolineare è un altro. Fermo restando che un canzoniere così ricco, eterogeneo e in continua mutazione non può essere ricollegato ad un unico metodo di lavoro, persino nei casi più ovvii e accertati di ‘musica per poesia’ – individuabili più che altro nella fase più tarda del canzoniere deandriano – è spesso verosimile ipotizzare che la tipologia ritmica della melodia possa essere stata sin dall’origine concepita sulla base di una specifica formula, o schema metrico-verbale preconstituito, suscettibile naturalmente di variazione. Non a caso è in questa tipologia che rientrano anzitutto canzoni giovanili e brassensi come *Nell’acqua della chiara fontana* (com’è emerso proprio dal confronto analitico fra il modello francese e la sua traduzione poetico-musicale). Questo stesso procedimento, per di più, può essere facilmente ricondotto a quello, ancor più precisamente trobadorico, nonché rinascimentale e frottolistico (i famosi «modi» o «arie per cantar sonetti» e «ottave» stampati da Ottavio Petrucci ai primi del Cinquecento)¹¹⁷, già seguito dal maestro Brassens, e chiaramente descritto da Louis-Jean Calvet in termini che possono così essere riassunti: dopo essersi fatto «un’idea generale della struttura (può darsi che egli abbia avuto in testa un’aria [*air*], e dunque una metrica»), lo *chansonnier* «si metteva alla ricerca di un ritmo che potesse aderire ai suoi versi»; «una volta trovato il ritmo» giusto, Brassens «passava alla melodia, oppure ricercava fra il suo *stock* di melodie già composte quelle che meglio vi si potessero adattare»¹¹⁸. Difficile pensare che il trovatore Fabrizio, per lo meno nelle sue traduzioni poetico-musicali e nei suoi molteplici esercizi in stile brassensiano, abbia inteso seguire un percorso diametralmente opposto a quello indicatogli dal maestro.

Epilogo. Fabrizio De André trovatore del XX secolo

«De André è un poeta del medioevo per il semplice fatto che nel medioevo la poesia si cantava, non si recitava»: nella sua candida semplicità, nella sua imperfetta e facilmente opinabile genericità, questa sintetica definizione – da qualcuno attribuita senza alcun riferimento documentario a Fernanda Pivano –¹¹⁹ si approssima in qualche modo al nucleo essenziale di una ‘neo-medioevalità trobadorica’, quella di Fabrizio De André, che altrove – come si è suggerito all’inizio del saggio – rischia di assumere i tratti più la-

bili e superficiali di un’immagine costruita, artificiosa, quasi da rotocalco. Potrei anche riportare altre, più estese e circostanziate formulazioni dello stesso concetto, questa volta ascrivibili senza ombra di dubbio alla grande letterata e critica genovese, da lei offerte nell’appassionata introduzione al volume *I miei amici cantautori* (2005)¹²⁰. In fase di chiusura, mi limiterò a chiarire ed espandere quel nucleo di pensiero in un’ultima e più personale parafrasi.

Non tutti i ‘poeti del medioevo’, naturalmente, soprattutto quelli italiani, ‘cantavano’ la loro poesia, oppure ne concepivano i versi perché fossero successivamente posti in musica. Nel caso però dei trovatori provenzali, come anche dei trovieri francesi, non sembrano esserci molti dubbi: le loro canzoni, per quanto di altissima qualità letteraria, rientrano nel genere della ‘poesia per musica’, non in quello della ‘poesia pura’¹²¹. Ne deriva quel che ad alcuni, ancora oggi, potrebbe forse apparire come un paradosso: i *primi* poeti del medioevo, i trovatori, pur avendo costruito le basi stesse dell’intera tradizione lirica pura occidentale, di ambito non certo solo romanzo, scrivevano i loro versi, le loro strofe, i loro ritornelli, non per essere letti o recitati, ma per essere intonati. Alle fonti primigenie del nostro moderno canone letterario, di fatto, la distinzione stessa fra ‘poesia pura’ e ‘poesia per musica’ – in certa misura anche fra tradizione scritta e orale, colta e popolare – risulta a dir poco inadeguata.

Esattamente lo stesso, almeno in linea di principio, si può dire di Fabrizio De André, al quale il titolo specifico di ‘trovatore’ – non a caso da lui stesso preferito persino a ‘cantautore’ – meglio si addice anche rispetto a quello, sin troppo generico e per certi versi fuorviante, di ‘poeta medioevale’. Tanto più che il sostantivo ‘poeta’ e l’aggettivo ‘medioevale’, se presi separatamente, difficilmente potrebbero applicarsi allo specifico mestiere, allo stile e al linguaggio, alla personalità artistica e all’esperienza storico-biografica di un cantautore così indiscutibilmente moderno, così profondamente calato dentro (e proiettato oltre) il suo tempo. In tal senso il suo percorso ‘trobadorico’ – solo in certa misura ‘medioevale’ – ma anche modernamente ‘francese’, può essere assimilato a una sorta di sperimentale e formativo, ma anche fertilissimo, ritorno al futuro. Guidato inizialmente soprattutto da Brassens, il giovane Fabrizio non ha fatto altro che risalire a quelle remote ma ancora chiarissime fonti per farsi «trovatore del XX secolo»; ovvero, per apprendere a scrivere ma anche a cantare con musiche semplicemente belle, versi di altissima fattura, in grado non solo di rinnovare e dare nuovo senso a forme, tematiche e idee antiche, ma anche d’illuminare di nuova luce il ‘medioevo’ – questo sì sempre più oscuro e opprimente – della nostra epoca.

Note

- * Questo saggio è dedicato a Giovanni Azzena, detto Bibbo, la mia prima e più preziosa guida al canzoniere di De André. Alla sua voce e alla sua chitarra devo la rivelazione primigenia di molte delle canzoni qui esaminate.
- ¹ L'aggettivo 'francese' è per il momento usato, per comodità, nella sua accezione più ampia: a prescindere cioè da ogni interna distinzione storico-geografica, linguistica e culturale, inclusa quella che sin dall'epoca medioevale contrappone il mondo 'provenzale' a quello più propriamente 'francese', e la lingua d'Oc dei trovatori a quella d'Oïl dei trovieri.
- ² Anche su questo punto mi sento in piena sintonia con quanto espresso da Gianni Guastella nel suo discorso per l'inaugurazione del Centro Studi Fabrizio De André (Siena, 13 dicembre 2004): «Eppure quel che entra nelle antologie, o nelle storie letterarie e musicali, o nelle biblioteche, non è certo l'autore, la sua persona: è l'opera. E come sa bene chi pratica il mestiere del critico letterario o artistico o musicale, l'opera appartiene molto più al pubblico che al suo autore: a quest'ultimo, anzi, il pubblico la strappa di mano, la fa sua, la fa diventare qualcosa che prende subito una vita propria e cresce con i tempi e le culture che attraversa. Questo è vero anche in campi come quello della canzone, dove pure fenomeni come il divismo creano l'illusione che fra autore e opera non ci sia quasi alcuna distanza, e che l'autore trasferisca se stesso tutto intero nelle storie che racconta» (G. Guastella, *Un archivio e un centro studi per Fabrizio De André*, in *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto*, a cura di E. Valdinì, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 92-96: 92).
- ³ C. Sassi - W. Pistarini, *De André Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Roma, Coniglio Ed., 2008.
- ⁴ Cfr. Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., la quinta riproduzione inserita fra le pp. 64 e 65; la fotografia accompagna l'articolo di B. Giorgeri, *Il cantautore 'medioevale' Fabrizio è lo sconosciuto più conosciuto d'Italia*, in «ABC», 27 luglio 1967, il cui testo è fedelmente trascritto alle pp. 31-3. Va sin da ora chiarito il fatto che il liuto, come qualsiasi altro strumento cordofono a pizzico (inclusa la chitarra e i suoi antecedenti), è estraneo alla prassi esecutiva di trovatori e trovieri medioevali; pochissime fonti letterarie, trattatistiche e iconografiche suggeriscono semmai l'impiego, non ben precisato, di strumenti ad arco come la viella. Le testimonianze realmente attendibili sono comunque così scarse che alcuni musicologi (a partire da H. Van Der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, Utrecht, Oosthock 1972, pp. 19-21) non escludono a priori neanche l'ipotesi che il canto trobadorico e trovierico fosse di norma privo d'accompagnamento strumentale.
- ⁵ Cfr. Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., pp. 28-30, e quarta riproduzione inserita fra le pp. 64 e 65; l'intervista è a cura di Manlio Fantini.
- ⁶ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., pp. 326-50: 341 (R. Cappelli, *Cantico per i diversi*, «Mucchio Selvaggio», settembre 1992).
- ⁷ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., pp. 55-7: 56 (C. Cavicchini, *Le verità? Nude o vestite per me pari sono*, in «SIR», 3 agosto 1968).
- ⁸ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., pp. 32-3 (cfr. più sopra, nota 4).
- ⁹ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 47 (G.A. Guasto, *Le proteste dell'aristocratico*, in «Corriere Mercantile», 8 marzo 1968).
- ¹⁰ Van Der Werf, *The Chansons of the Troubadours*, cit., p. 128 (A. Landresi, *Non ho una faccia all'altezza delle mie canzoni*, in «Amica», novembre 1971).
- ¹¹ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 148 (Hot Dog, *Fabrizio De André*, in «Nuovo Sound», 17 febbraio 1975).
- ¹² Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 176 (M. Mangiarotti, *Suonate le trombe è tornato De André*, in «Corriere della Sera Illustrato», 6 maggio 1978).
- ¹³ Cfr. Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., pp. 15-6 (O. Rota, *L'umanista della canzone*, in «Stampa Sera», 6 agosto 1965).
- ¹⁴ Inciso dapprima nel 1963 (45 giri Karim KN 184, lato A), poi nel 1968 con nuovi arrangiamenti di Gian Piero Reverberi (LP *Volume III*, Bluebell Records BBLPS 33, traccia n. 7). Cfr. rispettivamente: François Villon, *Le Lais* (1456) e *Le Testament* (1461-63 ca.) nell'edizione critica e traduzione curata da Emma Stojkovic Mazzariol e Attilio Carminati in François Villon, *Opere*, Milano, Mondadori 1971; Georges Brassens, *Le Testament* (1955), incisa nel 1956 nell'album *Georges Brassens n° 4* (LP Philips N76.064R, traccia n. 4).
- ¹⁵ 45 giri Karim KN 177, lato B (1963); LP *Volume I*, Bluebell Records BBLP 39, traccia n. 10 (1967), con nuovi arrangiamenti di Gian Piero Reverberi.
- ¹⁶ LP *Tutti morimmo a stento*, Bluebell Records BBLP 32, traccia n. 5 (1968). Cfr. François Villon, *L'Épitaphe Villon*, meglio noto come *Ballade des pendus* (1462 ca.), inserito fra *Les poèmes variés* (n. XI) in Villon, *Opere*, cit., pp. 290-3.
- ¹⁷ Cfr. F. De André, *La morte*, LP *Volume I*, cit., traccia n. 9 (1967), e Georges Brassens, *Le Verger du roi Louis* (su testo di Théodore de Banville), LP *Georges Brassens et sa guitare - n° 7*, Philips AA 76.488, traccia n. 7 (1960). La *ballade* di Banville (1823-1891), è tratta dall'Atto I, scena IV della pièce teatrale *Gringoire* (1866), ambientata a Tours nell'anno 1469: qui, col titolo villoniano di *Ballade des pendus*, le sue strofe vengono declamate dal poeta Pierre Gringoire, in alternanza agli interventi del Re e di altri membri della corte (cfr. l'ed. parigina di Calmann Lévy, 1890, pp. 29-32); non a caso la più celebre raccolta lirica di Banville, *Trente-six ballades joyeuses* (1873) è interamente dedicata a Villon.
- ¹⁸ Cfr. F. De André, LP *Volume III*, cit., traccia n. 4 (1968), e Cecco Angiolieri (1260ca.-1312ca.), *S'i' fosse foco, arderei 'l mondo* (Sonetto n. 82), di cui ho potuto consultare l'edizione a cura di M. Marti, *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano 1956, p. 200.
- ¹⁹ Cfr. F. De André, 45 giri Karim KN 206, lato B (1965); Fabrizio De André, LP *Tutto Fabrizio De André*, Karim KLP 13, traccia n. 5 (1966); Fabrizio De André, LP *Canzoni*, Produttori Associati PA/LP 52, traccia n. 3, con nuovi arrangiamenti di Gian Piero Reverberi (1974). Nel risvolto di copertina del 45 giri Karim, Fabrizio è via via definito come «Ultimo Trovatore», capace di «esprimere sentimenti antichi in linguaggio moderno», e come «paziente ricercatore di antiche ballate medievali, che egli riporta alla luce come smaglianti quadretti di epoche ormai lontane e avvolte di poesia». Nei rispettivi album successivi, il titolo di *Fila la lana* è accompagnato dalle seguenti didascalie: «Testo di Fabrizio De André - Musica di Anonimo del XV Secolo» (1966); «Testo e musica di Fabrizio De André. Da una canzone francese del XV secolo» (1974). La canzone originale, *File la laine*, è ben nota soprattutto nell'interpretazione discografica di Douai (nome d'arte di Gaston Tanchon, 1920-2004): cfr. J. Douai, LP *Chansons poétiques anciennes et modernes*, Disque BAM L.D. 5306, traccia n. 1 (1955). Nella nota di copertina la *chanson* è attribuita al solo Marcy; stando a Enrico De Angelis (in *Volammo*

davvero, cit., p. 323), i compositori della musica vanno identificati negli ancor meno noti Porry e Salesses. Riferendosi unicamente alla versione di De André, Antonio Tabucchi – *Quando un'epigrafe diventa racconto* (Siena, 13 dicembre 2004), in *Volammo davvero*, cit., p. 133 – ha adeguatamente inserito il testo della canzone nella tradizione medioevale e francese della *chanson de toile*.

- ²⁰ Cfr. F. De André, 45 giri Karim KN 215, lato A (1966), e J. Baez, LP *Joan Baez in Concert*, Vanguard VSD-9112 (Mono) e VSD-2122 (Stereo), traccia n. 2 (1962).
- ²¹ Cfr. F. De André, LP *Volume III*, cit., traccia n. 8 (1968), e G. Brassens, LP *Georges Brassens n° 8*, Philips AA 76.512 R, traccia n. 2 (1961).
- ²² Cfr. F. De André, LP *Volume III*, cit., traccia n. 10 (1968), e Y. Montand, LP *Chansons populaires de France*, Odeon OSX 110, XAR 161, traccia n. 5 (1963).
- ²³ Cfr. N. Marini, *Fabrizio De André traduttore medioevale?*, in *Fabrizio De André fra traduzione e creazione letteraria*, Atti della Giornata di Studio (Roma, 12 gennaio 2009), a cura di G. Dotoli e M. Selvaggio, Roma 2009, pp. 117-32: 121-3.
- ²⁴ Cfr. F. De André, LP *Canzoni*, cit., traccia n. 9 (1974), e L. Cohen, LP *Songs of Love and Hate*, Columbia C 30103, traccia n. 8 (1971).
- ²⁵ Cfr. in le varie testimonianze fornite in L. Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Milano 2000, pp. 49, 64, 113-4, e in F. Zanetti, *Fabrizio De André in concerto*, Firenze 2008, p. 13.
- ²⁶ L. Bianco, *Se incontro Paolo Villaggio lo picchio*, «Sogno», 12 gennaio 1969, intervista riedita in Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., pp. 74-9: 76.
- ²⁷ «Mio padre apprezzava questa mia facilità di cantare e suonare gli strumenti e cominciò a portarmi i dischi di Brassens dalla Francia» («Unione Sarda», 18 agosto 1991); «La mia cultura ha diverse radici: francese sin da casa, la seconda lingua in casa era il francese, perché mio padre era di origini provenzali; lui mi portava i dischi di Brassens già da quando avevo quindici o sedici anni, e Brassens, dal punto di vista musicale, è divenuto così il mio punto di riferimento» («Mucchio Selvaggio», settembre 1992): in Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., pp. 319, 328. «A dire il vero, in precedenti occasioni mi sono dimenticato di Vittorio [Centanaro] e di quanto sia stato importante con i suoi consigli sulla chitarra e i suoi preziosi suggerimenti musicali» (17-18 agosto 1992): in Viva, *Non per un dio*, cit., p. 113.
- ²⁸ Intervista di C.G. Romana, *Fabrizio: un cantautore tra Rinascimento e cronaca nera*, «Musica e Dischi», settembre 1965, riedita in Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., pp. 16-9: 16-7. Qui De André si riferisce in particolare a «due canzoni antiche del '400» inserite «nel mio primo *long playing*, che uscirà prossimamente»; una di esse è probabilmente la già citata *Fila la lana*, quinta traccia del LP *Tutto Fabrizio De André* (1966): cfr. più sopra, nota 19.
- ²⁹ F. De André, *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, a cura di R. Cotroneo, Einaudi 1999.
- ³⁰ *Mostra di documenti medievali e deandreiani*, a cura di Stefano Moscadelli e Patrizia Turrini, fascicolo stampato in occasione del Convegno *Da Carlo Martello a Il nome della rosa. Il Medioevo rivisitato* (Siena, 19-20 aprile 2010), Vetrina 5: Fabrizio De André, *Appunti preparatori per un'intervista* (TV di Lugano, 1968), Archivio Fabrizio De André IV/197, pp. 14-5. Si ringraziano, insieme all'Archivio di Stato di Siena, il Centro Studi Fabrizio

De André e la Fondazione Fabrizio De André Onlus per aver concesso, qui e più sotto nella nota 57, la citazione di questo prezioso documento.

- ³¹ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 75: cfr. più sopra, nota 26.
- ³² Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 86-87 (Intervista di Adriano Botta, «L'Europeo», 13 marzo 1969).
- ³³ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale* [1965], trad. di M. Romano, Torino 1979, in particolare pp. 3-22 (i primi paragrafi dell'introduzione), e pp. 215-303 (cap. III, *Forme e immagini della festa popolare nell'opera di Rabelais*): qui l'autore mette in evidenza, da più punti di vista, lo spirito sovversivo e liberatorio, popolare ed egualitario, antidogmatico e parodico, del carnevale medioevale in ogni sua manifestazione, non solo festiva; in tale contesto egli inquadra anche il simbolico atto carnevalesco culminante nella «detronizzazione» del Re e nel suo ingiurioso, derisorio «abbassamento» al rango di «buffone» (Bachtin, *L'opera di Rabelais*, cit., pp. 216-8), particolarmente appropriato alla situazione rappresentata da De André e Villaggio. All'obiezione, fattami da alcuni colleghi nel corso del convegno, che gli autori di *Carlo Martello* non potevano conoscere le teorie di Bachtin, ho replicato, molto semplicemente, che è questo anche il caso di Rabelais (e di Villon, uno dei suoi principali modelli). Sono in realtà convinto che non solo il repertorio più scopertamente 'trobadorico' di De André, ma un po' tutto il suo Canzoniere, possa essere letto – a un livello profondo – anche alla luce di questi ed altri aspetti carnevaleschi della cultura popolare medioevale, soprattutto nei termini in cui vengono definiti da Bachtin.
- ³⁴ Non solo l'*incipit* deandreiano («La morte verrà all'improvviso, / avrà le tue labbra i tuoi occhi») ma anche i versi successivi, almeno fino alla terza strofa (cfr. più avanti la trascrizione del testo, a p. 69-70), riprendono, mutandone il senso, i seguenti versi di Pavese (scritti il 22 marzo 1950 e inseriti nella raccolta *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino 1951): «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi / questa morte che ci accompagna / dalla mattina alla sera, insonne, [...] I tuoi occhi / [...] così li vedi ogni mattina / quando su te sola ti pieghi / nello specchio. O cara speranza / [...] Per tutti la morte ha uno sguardo. / Verrà la morte e avrà i tuoi occhi / Sarà come smettere un vizio, / come vedere nello specchio / riemergere un viso morto».
- ³⁵ Sarà un caso, ma la prima edizione della celebre poesia di Antonio De Curtis (*A livella*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1964) precede di appena tre anni l'incisione deandreiana di *La morte*.
- ³⁶ Cfr. più sopra, nota 14.
- ³⁷ Dalla nota di copertina dell'album *Tutti morimmo a stento* (1968), già citato nella nota 16.
- ³⁸ Anche questo aspetto, puramente formale, caratterizza non certo solo il repertorio medioevaleggiante di De André, ma una larga parte del suo Canzoniere. Il che ha permesso, per esempio, ad Antonio Tabucchi – *Quando un'epigrafe diventa racconto*, cit., pp. 130-5 – di ricollegare ai rispettivi generi medioevali e rinascimentali di *chanson de toile*, *chanson de geste*, lauda, ballata polizianesca, *chanson d'aube* e *chanson d'histoire*, non solo i testi poetici di *Fila la lana*, *Carlo Martello* e *Ave Maria* (dalla *Buona Novella*, 1970), ma anche quelli più modernamente ispirati da *La canzone di Marinella*, *La ballata dell'eroe*, *La ballata del Miché*, *Delitto di paese*, e persino interi album come *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971).

- ³⁹ Cfr. più sopra i riferimenti nella nota 18. Nella trascrizione analitica del testo poetico ci si è sforzati di rimanere per quanto possibile fedeli alla versione cantata da De André; rispetto al testo originale (nella già citata edizione Marti 1956), si sono riscontrate le seguenti varianti: v. 5, «sarei allor» (invece di «allor sarei»); v. 6, omissione del «ché» iniziale; v. 8, «mozzarei» («taglierei»); v. 9, «da mi' padre» («a' mi' padre»); v. 10, «fuggirei da lui» («non starei con lui»).
- ⁴⁰ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 36 ([s.a.] *La mosca bianca della piccola musica*, «Rossana», 11 dicembre 1967).
- ⁴¹ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 103 (D. Del Giudice, *Tutti morimmo a stento*, «Ciao 2001», 16 novembre 1969).
- ⁴² Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 148 (Hot Dog, *Fabrizio De André*, «Nuovo Sound», 17 febbraio 1975).
- ⁴³ Cfr. i rispettivi riferimenti discografici e letterari già forniti nelle note 14 e 17. In entrambi i casi, come in tutti quelli successivi, la trascrizione analitica del testo poetico, basata anzitutto sull'ascolto, è stata condotta anche tenendo conto dell'edizione Cotroneo 1999 (*Come un'anomalia*, cit.). Qui e altrove il corsivo intende evidenziare sia i singoli versi sottoposti a ripetizione, sia le più ampie porzioni ritornellate.
- ⁴⁴ Cfr. i riferimenti discografici e letterari già forniti nella nota 16.
- ⁴⁵ Per le fonti discografiche di entrambe le versioni di *Geordie*, cfr. più sopra la nota 20.
- ⁴⁶ Cfr. più sopra la nota 15. In merito a questa canzone, si segnala l'ottimo saggio critico-letterario di P. Zoboli, *De André, Carlo Martello e la 'pastorella'*, «Trasparenze», 22, 2004, pp. 13-31, che mi è stato possibile consultare grazie alla gentilezza di Stefano Carrai. Il saggio include anche un'accurata trascrizione del testo di De André e Villaggio e una sistematica disamina delle sue fonti discografiche e letterarie.
- ⁴⁷ Cfr. Zoboli, *De André, Carlo Martello*, cit., pp. 15-8.
- ⁴⁸ Zoboli, *De André, Carlo Martello*, cit., p. 18.
- ⁴⁹ Cinque di esse (qui di seguito elencate nell'ordine cronologico deandreaiano) costituiscono traduzioni poetico-musicali di canzoni interamente composte da Brassens: *L'assassinat / Delitto di paese* (1962 / 1965), *La marche nuptiale / Marcia nuziale* (1957 / 1967), *Dans l'eau de la claire fontaine / Nell'acqua della chiara fontana* (1961 / 1968), *Le gorille / Il gorilla* ([1943-45ca.] 1952 / 1969), *Mourir pour des idées* (1972 / 1974). Analoghi è il caso de *Les passantes / Le passanti* (1972 / 1974), laddove però il testo originale intonato da Brassens è opera del poeta Antoine Pol. Nei restanti due casi De André ha, rispettivamente, riscritto ex novo il testo verbale (già di Théodore de Banville) mantenendo la musica di Brassens (*Le Verger du roi Louis*, 1960 / *La morte*, 1967), e tratto ispirazione puramente letteraria dal testo originale di Brassens (*Le Père Noël et la petite fille*, 1960 / *Leggenda di Natale*, 1968). La lista diverrebbe ben più estesa considerando anche i prestiti o le più o meno evidenti suggestioni di carattere strettamente musicale (alcune delle quali più sotto segnalate nel cap. 5.3).
- ⁵⁰ G. Brassens, LP *Georges Brassens interprète ses dernières compositions, 2ème série*, Polydor LP530.024, traccia n. 4 (1953). Il testo cantato da Brassens, qui trascritto con traduzione letterale, corrisponde quasi perfettamente a quello dell'edizione Mondadori già citata in nota 14 (Villon, *Opere*, cit., p. 62). L'unica variante sostanziale è «grant pié» al posto di «plat pié» (strofa III, v. 3); altrimenti si notano varianti minime (più conformi all'edizione François Villon, *Poesie*, a cura di Luigi de Nardis, Milano 1966, p. 22), tese più che altro a modernizzare l'idioma antico: «d'antan», «Buridan», «Rouan» (terminanti in «-en» nell'originale); «refrain» al posto di «refraing».
- ⁵¹ Nella sua intonazione Brassens ripete i due versi finali di ciascuna strofa, entrambi evidenziati in corsivo nella trascrizione.
- ⁵² Cfr. più sopra, la nota 17.
- ⁵³ Cfr. più sopra, la nota 19.
- ⁵⁴ Cfr. più sopra, le note 22 e 23.
- ⁵⁵ A ulteriore riprova del distacco di De André da ogni genere di «poetica consolatoria», ben evidenziato da R. Giuffrida, *In direzione ostinata e contraria. Fabrizio De André fra Tolstoj, Stirner e Pasolini* [2000], in *Volammo davvero*, cit., pp. 80-91: 86.
- ⁵⁶ È abbastanza curioso constatare come quest'ultima variante – «chiudi» al posto di «apri» (un dettaglio non poi così irrilevante, per di più comune a entrambe le incisioni storiche di *Fila la lana*) – sia sfuggito, per esempio, a Nicoletta Marini, *Fabrizio De André traduttore medievale?*, cit., pp. 120-1; laddove, fra l'altro, si ritiene che De André abbia tradotto «con una certa fedeltà il testo di Marcy».
- ⁵⁷ De André, *Appunti preparatori per un'intervista*, cit. (v. nota 30).
- ⁵⁸ Valdini (cur.), *Volammo davvero*, cit., p. 97, senza né data, né riferimenti documentari. Una diversa e più ampia versione della stessa dichiarazione è citata in C. Gasparini, *La produzione di Leonard Cohen nella rilettura di Fabrizio De André*, in *Fabrizio De André fra traduzione e creazione letteraria*, cit., pp. 66-7, con pur vaghi riferimenti in nota 9. Attraverso di essi son potuto risalire alla traccia audio della dichiarazione di De André, unita alla sua fedele trascrizione, nel sito <http://traduttoriitaliani.cafebabel.com/it>, Blog *Lost in translation. Le riflessioni dell'inconcludente*, post di Annarée, *Fabrizio De André, Suzanne, Nancy e la traduzione*, 6 aprile 2008. Ho infine preferito citare la trascrizione di Elena Valdini in quanto essa, pur non essendo letterale, trasmette comunque in modo fedele, e soprattutto più chiaro e sintetico, il pensiero di De André.
- ⁵⁹ Cfr. i riferimenti discografici già forniti nella nota 18. Per un confronto puramente letterario fra le due canzoni, sostanzialmente diverso da quello qui proposto, cfr. L. Pelagalli, *L'intimità di un incontro, la celebrazione della sensualità: De André traduce Dans l'eau de la claire fontaine di Brassens*, in *Fabrizio De André fra traduzione e creazione letteraria*, cit., pp. 207-16.
- ⁶⁰ In realtà Cavalcanti, esclusivamente nel sonetto XLIV^o, si era limitato ad attribuire all'amata Pinella la «chiarezze e vertute» di «ciascuna fresca e dolce fontanella» (di Lizzano in Belvedere, località presso Porretta Terme); cfr. G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di M. Ciccuto, Milano 1978, pp. 153-4.
- ⁶¹ Per ciascuno dei testi qui citati, cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano 1996: *Non al suo amante più Diana piacque* (I, 52); *Nel dolce tempo de la prima etade* (I, 23); *Chiare, fresche e dolci acque* (I, 126); *Standomi un giorno, solo, alla fenestra* (II, 323). È presumibile che non solo Petrarca, ma gran parte dei poeti medioevali qui di seguito menzionati, abbiano attinto alle varie «fontes» – più o meno trasparenti o torbide, pure o ingannatrici – già descritte da Ovidio (*Metamorfosi*, III, vv. 155-198, 402-510; IV, vv. 285-388) nel contesto dei rispettivi miti di Diana, Narciso, Salmacide ed Ermafrodito. L'episodio di Diana e Atteone è analogo a quello, cantato da Callimaco nell'*Inno a Pallade* (vv. 70-148), in cui il giovane Tiresia viene accecato dalla dea dopo averla vista bagnarsi alla fonte d'Ippocrene.
- ⁶² «Chiara fontana in quel medesimo bosco / sorgea d'un sasso, et acque fresche et dolci / spargea, soavemente mormorando;

/ al bel seggio, riposto, ombroso et fosco, / né pastori appresavan né bifolci, / ma nimphe et muse, a quel tenor cantando: / ivi m'assisi; et quando / più dolcezza prendea di tal concento / et di tal vista, aprir vidi uno speco, / et portarsene seco / la fonte e 'l loco: ond'anchor doglia sento, / et sol de la memoria mi sgomento». Più vagamente accennate, o puramente metaforiche, sono rispettivamente le «chiare fontane» del sonetto 312 (v. 7) e la «chiara fonte» del sonetto 164 (v. 9).

³ Cfr. G. Boccaccio, *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, Milano 1972, vol. IV, pp. 11-3 (*La caccia di Diana*, Canto II) e p. 53 (*Rime*, sonetto I).

⁶⁴ Cfr. Boccaccio, *Opere minori*, cit., vol. I: *Filocolo*, Libro Secondo, [57], pp. 255-6. Molti dei momenti più intensamente sensuali della *Comedia delle ninfe fiiesolane* (ivi, vol. III, [capp. IX, XIII-XV, XXXII, XXXIV, XLIV], pp. 37, 49, 51, 55-7, 133-7, 142, 193) sono vissuti «sopra» o nei pressi di una «chiara fontana»/«chiara fonte»; lo stesso dicasi per *Il ninfale fiiesolano* (ivi, vol. III, ottave XIX-XX, CLXIX), culminante nell'acquatico svergineamento di Mensola da parte di Africo (ottave CCXXXV-CCXLVII). La «chiara fontana» ritorna, più fuggevolmente e in contesti assai meno lieti, nel Canto XX dell'*Amorosa visione* e nel cap. VIII dell'*Elegia di madonna Fiammetta* (in relazione alla vicenda dello sfortunato amore di Piramo e Tisbe narrata da Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 55-166): cfr. Boccaccio, *Opere minori*, cit., vol. III, pp. 295-7, 614. Persino nel sogno premonitore della futura madre di Dante, descritto nel *Trattatello in laude di Dante* (ivi, vol. IV, pp. 317-8), la gentildonna s'immagina di partorire il figlio «allato ad una chiarissima fonte».

⁶⁵ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di Natalino Sapegno, Torino, UTET 1956, vol. I, pp. 428-36: 430. Il tragico epilogo della vicenda (la morte improvvisa di Gabriotto, già annunciata da sogno premonitore, e il conseguente ritiro monacale di Andreuola) nulla toglie all'erotismo lieve e festoso di una scena così tipicamente boccaccesca, in molti tratti simile a quella sognata Dal Florio del *Filocolo* (appena citata nella nota 64).

⁶⁶ Nell'edizione proposta e commentata in C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, pp. 34-9. Cfr. anche Di Girolamo, *I trovatori*, cit., pp. 80-3, in merito a Bernart Marti, *Bel m'es lai latz la fontana*.

⁶⁷ Cfr. P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age, XIe-XIIIe siècles*, Paris 1977-78, vol. II, pp. 53-5.

⁶⁸ Cfr. Zoboli, *De André, Carlo Martello e la 'pastorella'*, cit., pp. 21-3 (e le note 28-32). Almeno alla luce dei modelli provenzali e italiani sin qui proposti, tuttavia, l'idea che il testo di Brassens sia «costruito sullo schema della 'pastorella'» (ivi, p. 22) mi sembra per lo meno limitativa.

⁶⁹ Risalente almeno al XVII secolo, stampata in varie collezioni di *chanson* francesi a partire dai primi del Settecento, *À la claire fontaine* conta innumerevoli incisioni discografiche: fra le primissime, si segnala quella di Joseph Saucier del 1915 (78 giri Victor XX008).

⁷⁰ Lato B, traccia n. 1 del già citato album di Doaui, *Chansons poétiques anciennes et modernes* (1955); cfr. più sopra la nota 19.

⁷¹ Cfr. [Georges] Brassens, *Tutte le canzoni tradotte*, a cura di N. Svampa e M. Mascioli, Padova 1991, p. 144, e G. Brassens, *Poesie e canzoni*, a cura di M. Cucchi, Parma 1994, pp. 128-31.

⁷² N. Svampa, *W Brassens. I testi delle canzoni in milanese e in italiano* [1983], Milano 2006, p. 192: «Nell'acqua del laghetto,

nuda, / nuotava tra i riflessi blu: / un colpo di vent'orco guida / si porta i suoi vestiti lassù». Tempo fa ho avuto occasione di chiedere allo stesso Svampa perché mai, persino nella versione letterale, avesse optato per una soluzione alternativa a quella di De André; mi son sentito rispondere che il vero significato di *fontaine* non è affatto fontana – parola che in tale contesto gli sarebbe suonata addirittura inverosimile e ridicola – ma fonte, sorgente d'acqua. Anche da questi piccoli dettagli, io credo, si può misurare lo iato che separa un vero 'trovatore', schietamente popolare ma anche profondamente colto, come De André, da molti altri pur simpatici 'giullari' del suo tempo.

⁷³ È qui invece apprezzabile lo sforzo operato da Svampa in entrambe le appena citate traduzioni letterale e prosodica: «pregando Dio che ci fosse vento, / che ci fosse vento...» (1991); «pregando / che il vento ripassi di là: / proprio di là» (1983/2006). Meno convincente, da ogni punto di vista, è la soluzione di Cucchi (1994): «pregando Dio / che con il vento ritornassi anch'io».

⁷⁴ L'analisi poetico-musicale comparativa delle due canzoni, di cui si offre qui un riassunto, è stata condotta sulla base dell'ascolto e della trascrizione di entrambe le incisioni discografiche già citate nella nota 21. Insufficienti, a tal fine, sono risultate le rispettive trascrizioni ufficiali (1962, Editions Musicales 57, e Nuova Carisch) edite in *Georges Brassens*, Courbevoie, I.D.Music / EMF, 2001, pp. 150-2, e in *Fabrizio De André*, Milano 1998, p. 202. Nell'ancor più essenziale edizione proposta in Fabrizio De André, *Il canzoniere*, a cura di C. Gatti, Milano 2009, p. 52, i versi di *Nell'acqua della chiara fontana* sono integrati dalle sole cifre accordali dell'accompagnamento chitarristico.

⁷⁵ In pressoché tutte le sue incisioni ed esibizioni concertistiche Brassens (voce e chitarra) è accompagnato dall'inseparabile Pierre Nicolas al contrabbasso; solo a partire dalla fine degli anni Sessanta questo duo inossidabile inizia ad essere integrato da un secondo chitarrista (come ad esempio Barthélémy Rosso, 1969, o Joël Favreau, 1972). Come si evince dalla nota di copertina del disco *N°8* («23 et 24 octobre 1961, Studio Blanqui, Georges Brassens et sa guitare, Pierre Nicolas à la contrebasse»), nel caso di *Dans l'eau de la claire fontaine* Brassens deve aver registrato separatamente entrambe le parti chitarristiche (probabilmente seguito, anche in questo, da De André).

⁷⁶ Riguardo agli arrangiamenti della versione italiana, curati da Reverberi e De André, non mi è stato possibile reperire (nelle note di copertina o altrove) alcuna informazione circa l'identità dei due strumentisti di contorno (contrabbasso e flauto).

⁷⁷ Nell'incisione originale di Brassens, probabilmente per mere ragioni tecnico-acustiche, il tono complessivo risulta talmente calante da approssimarsi a un si-bemolle / Re-bemolle. Che la tonalità reale sia quella di si / Re ci viene confermato sia da più d'una coeva registrazione concertistica o televisiva, sia dalla già citata edizione francese del [1962] 2001 (v. nota 74). Quest'ultima, pur omettendo la melodia della seconda chitarra, e pur offrendo una trascrizione assai approssimativa della linea vocale, almeno ripropone nella tonalità giusta gli arpeggi originali dell'accompagnamento brassensiano. Molto più problematico è il caso dell'edizione Nuova Carisch/Ricordi del 1998: non solo la versione di De André è riscritta nella tonalità di Brassens, ma entrambe le parti – vocale e chitarristica – risultano completamente errate.

⁷⁸ Nella prima battuta dell'Esempio 1 si è mantenuto l'arpeggio triadico di Do Maggiore eseguito da De André (allo stato fondamentale in entrambe le sue figurazioni), che invece, nella versio-

ne di Brassens, era inizialmente allo stato di primo rivolto (Re⁶ – Re); per questo si è inserito il simbolo [6] in corrispondenza col primo tempo di battuta. È questa, a parte ovviamente la tonalità d'impianto, l'unica variante sostanziale emergente dal confronto dei due accompagnamenti chitarristici.

⁷⁹ In tutti i giri accordali deandreiani riproposti qui di seguito – relativi alle canzoni *Fila la lana* (la minore), *La morte* (do# minore), *La ballata degli impiccati* (si minore) e *Carlo Martello* (La Maggiore) – la tonalità originale è stata trasposta in quella, più comodamente esemplificativa, di la minore o Do Maggiore. Anche in questi casi la trascrizione, per quanto limitata all'aspetto accordale, è stata condotta sulla base dell'ascolto (spesso conducendo a soluzioni alternative a quelle proposte nelle due edizioni già citate nella nota 74).

⁸⁰ Cfr. LP *I viaggi di Gulliver*, Parlophone PMCQ 31516 (registrato a Milano nell'aprile del 1968, edito nel 1969), traccia n. 1, *Il grandissimo coro dei piccolissimi*. L'affermazione di *Viva, Non per un dio*, cit., p. 136, oltre ad essere sin troppo vaga, non è priva di una certa ambiguità: «Su testi di Umberto Simonetta ed Enrico Vaime, De André e Reverberi composero le musiche, ispirate alle liriche dei trovatori provenzali».

⁸¹ Cfr. F. Fabbri, *Il cantautore con due voci*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a cura di R. Giuffrida e B. Bigoni, Milano 1997, pp. 155-67: 162-5. L'autore risulta convincente soprattutto laddove riprende la teoria di Peter Van der Merwe (*Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 207-8) per applicarla al «blues rinascimentale» di De André, anch'esso caratterizzato – come una parte consistente del repertorio popolare moderno – dall'impiego di formule armoniche assimilabili al passamezzo, antico e moderno. Altra cosa è però sostenere che «Per molte di queste canzoni parlare di tonalità è improprio, perché le successioni degli accordi rimandano a un impiego del modo minore (o, più correttamente, del modo eolico) che precede l'affermarsi del sistema tonale. In alcuni casi per ascendenza diretta (quando si tratta di musiche prelevate dal repertorio medievale o rinascimentale), in altri per strade anche molto traverse e intricate, lo stile armonico di quel periodo molto lungo della carriera di De André [...] si costruisce sulla scala minore e sulla dialettica minore – relativo maggiore (La minore – Do maggiore ad esempio), dove un punto di volta è segnato dal settimo grado naturale (un Sol maggiore, nell'esempio), che svolge una funzione ambigua: dominante del relativo maggiore (Sol-Do), ma anche marcatore di un'atmosfera modale (perché la funzione tonale per eccellenza, la sensibile, sarebbe un Sol diesis, nell'esempio)»: ivi, p. 163. Più avanti viene chiamato in causa anche il cosiddetto «pendolo eolico» (giocato anche sull'oscillazione la – Sol – la di cui sopra). Il problema, non solo terminologico, nasce quando si considera che il «modo eolico» (n° 9) dei trattatisti tardo-rinascimentali (a partire da Glareanus, primo codificatore del sistema dodecaccordale) è un costrutto teorico sostanzialmente estraneo non solo alla concezione medioevale (ancora basata sugli otto modi tradizionali), ma anche all'*Aeolian mode* riformulato dai moderni teorici di jazz e *popular music*; solamente in quest'ultimo contesto teorico, fra l'altro, non certo nei due precedenti, sarebbe lecito parlare di «dialettica minore – relativo maggiore». Anche per evitare possibili confusioni concettuali e appiattimenti della prospettiva storica, basterebbe affermare che il modo minore è in questi casi impiegato in riferimento a una scala minore naturale (invece che

armonica o melodica), sia essa di la o di re, di mi o di si, o di altra specifica tonalità; il che non è certo sufficiente ai fini della rappresentazione di una particolare categoria modale (sia essa non solo eolica ma anche dorica, o frigia, etc.). Quel che ne può derivare, tutt'al più, è un sapore vagamente «modale», se si vuole «rinascimentaleggiante», comunque tale da non intaccare più di tanto il carattere tonale della composizione.

⁸² Cfr. Van der Merwe, *Origins of the Popular Style*, cit., IV (*Blues harmony*), capp. 22 (*The history of Gregory Walker*) e 23 (*More about primitive harmony*), pp. 198-212: in particolare, pp. 205-8 (*Pendular harmony e Passamezzi Ancient and Modern*).

⁸³ Citato, senza riferimenti, in De André, *Come un'anomalia*, cit., p. 9 (nota di commento al testo della canzone). Così invece nella già citata intervista ad Adriana Botta («L'Europeo», 13 febbraio 1969, in Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit. pp. 87-8): «Avevo trovato, sulla chitarra, un motivo medievale che mi suonava così: 'Re Carlo ritorna dalla guerra', e, dico la verità, pensavo a Carlo Magno». A ulteriore riprova di come il giovane trovatore Fabrizio tendesse a fondere Medioevo e Rinascimento, più che in una stessa epoca storica, in un ideale sistema di valori, anche estetici, sostanzialmente unitario e coerente.

⁸⁴ Per tutte le seguenti considerazioni in materia di arrangiamento, si rimanda ai precedenti riferimenti discografici delle note 14-22, 24.

⁸⁵ Entrambe le versioni discografiche (Karim 1963, in Sib Maggiore, e Bluebell 1967, in La Maggiore), si aprono col motivo del corno sostenuto dall'accompagnamento cembalistico. Impossibile sottoscrivere quanto osservato in proposito da Matteo Borsani e Luca Maciacchini (*Anima Salva. Le canzoni di Fabrizio De André*, Mantova 1999, pp. 27-8): «L'arrangiamento è tipico della ballata medioevale sin dall'introduzione del corno». Ovviamente anche l'alternanza delle strofe A e B (qui ridotte a «due frasi», una «portante» e «in do maggiore», l'altra contrastiva e «nella relativa tonalità minore») ha davvero ben poco a che fare con «la struttura della ballata» (*ibid.*). Fuorviato da queste informazioni, anche Zoboli (*De André, Carlo Martello e la 'pastorella'*, cit., p. 19) parla di «arpeggi di clavicembalo organizzati su due frasi a struttura di ballata (in accezione musicale, non metrica)».

⁸⁶ Cfr. quanto già osservato in corrispondenza alle note 22 e 23.

⁸⁷ Dichiarazione telefonica, del 20 aprile 1993, raccolta ed edita in *Viva, Non per un dio*, cit., p. 111.

⁸⁸ F. De André, 45 Karim KN 194, lato A (1964). Nel risvolto di copertina, fra l'altro, si legge: «*La guerra di Piero* (Parole e musica di Fabrizio De André). Arrangiamento di Vittorio Centanaro. Formazione: F. De André (chitarra) – V. Centanaro (chitarra) – Pierazuoli (basso). [...] RegISTRAZIONI effettuate il 18 e 25 luglio 1964 negli studi Dirmapron in Roma». Come si evince dalle testimonianze incrociate di De André (in *Viva, Non per un dio*, cit., p. 113) e di Centanaro (in Zanetti, *Fabrizio De André in concerto*, cit., p. 13), quest'ultimo, pur avendo collaborato alla composizione della musica, non poté figurare come autore in quanto non iscritto alla Siae. In una rara apparizione televisiva del 10 febbraio 1968 (così datata in *Viva, Non per un dio*, cit., p. 133), la canzone sembra essere non solo cantata ma anche accompagnata alla chitarra dal solo De André; in realtà, almeno a giudicare dal video disponibile su YouTube (datato 1969), anche la seconda chitarra di Centanaro (non il contrabbasso di Pierazuoli) risulta così chiaramente percepibile da far pensare che si tratti della resa in *playback* di una traccia preregistrata.

- ⁸⁹ Cfr. Viva, *Non per un dio*, cit., p. 114, e più sopra la nota 4. Le copertine in questione sono quelle del 45 giri Blue Bell Records BB 3189 (*Spiritual / Caro amore*) e del coevo LP *Volume I*, Bluebell Records BBLP 39; la stessa fotografia è riproposta tre anni dopo (1970) nel 45 giri Produttori Associati PA/NP 3189 (*La stagione del tuo amore / Spiritual*). I provini del «servizio fotografico eseguito a Genova nel 1970» (13 dei quali ritraenti De André che canta accompagnandosi al liuto-chitarra) sono riprodotti nel libretto di accompagnamento del CD *Volume III*, pp. 22-3, terza parte di Fabrizio De André, *L'opera completa*, Roma 2009. Sull'estraneità del liuto alla prassi esecutiva trobadorica e trovierica, cfr. quanto già chiarito nella nota 4.
- ⁹⁰ CD *De André in concerto*, BMG - Ricordi 74321656992, traccia n. 13 (1999).
- ⁹¹ Fra le innumerevoli interpretazioni di questo grande classico della lirica trobadorica, si segnala in particolare quella di Paul Hillier (voce), Steven Stubbs, Andrew Lawrence-King, Erin Headley (liuto, salterio, arpa, viella), nel CD *Proensa*, ECM n.s. 1368, traccia n. 6 ([1988] 1989). Per un'analisi poetico-musicale della canzone, cfr. S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma 2006, Parte seconda (cd-rom), 4.1.
- ⁹² Cfr. G. Brassens, LP *Georges Brassens*, Philips U 6332.116, traccia n. 10 (1972) e F. De André, LP *Canzoni*, cit., traccia n. 2 (1974).
- ⁹³ F. De André, *Volume I*, cit., traccia n. 6 (1967): «*Via del campo*: musica del XVI secolo, tratta da una ricerca di Dario Fo e Enzo Jannacci». Stando a Enrico De Angelis (in *Volammo davvero*, cit., p. 322), Jannacci «ha ottenuto da qualche tempo di risultare co-firmatario del brano».
- ⁹⁴ Così afferma, ad esempio, in una video intervista RAI rilasciata a Vincenzo Mollica nel 1984 (in Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit. p. 375): «Il canto ha infatti ancora oggi [...] il compito fondamentale di liberare dalla sofferenza, di alleviare il dolore, di esorcizzare il male».
- ⁹⁵ È questa una delle ipotetiche soluzioni esecutive suggerite, per esempio da I. Parker, *The Performance of Troubadour and Trouvère Songs: Some Facts and Conjectures*, in «Early Music», 5 (1977), pp. 184-207: 196-207; in altri casi, lo strumento di accompagnamento (in particolare la viella o la ribeca) poteva forse essere usato in raddoppio alla melodia vocale, oppure per improvvisare sezioni strumentali. Cfr. anche più sopra la nota 4.
- ⁹⁶ Cfr. C. Così, *Fabrizio De André tra poesia e musica: modalità creative e tratti stilistici*, tesi di laurea specialistica, Università di Pavia, Facoltà di Musicologia, a.a. 2008/2009, in particolare i capp. 1 (sulla prima produzione e l'apporto iniziale di Centanaro) e 4.2-3 (su *Le nuvole* e *Anime salve*); alcune idee esposte nella tesi sono state riformulate e approfondite, dando maggiore rilievo all'aspetto letterario, in C. Così - F. Ivaldi, *De André il cantastorie, tra parole e musica*, Roma, in corso di stampa.
- ⁹⁷ Cfr. Così, *Fabrizio De André*, cit., pp. 11-25.
- ⁹⁸ Cfr. Così, *Fabrizio De André*, cit., pp. 118-22.
- ⁹⁹ Sulla distinzione fra queste due tipologie di canto, logogenica vs. melogenica (a partire dalle difinizioni proposte da Curt Sachs fra il 1943 e il 1962), si rimanda a La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit., pp. 23-5 sgg. Per un'interpretazione alternativa di tale «elasticità ritmica» o «disinvoltura metrica» di De André, cfr. l'interessante saggio di U. Fiori, «*La canzone è un testo cantato*». *Parole e musica in De André*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, cit., pp. 145-54: 150-2.
- ¹⁰⁰ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., pp. 102-203: D. Del Giudice, *Tutti morimmo a stento*, «Ciao 2001», 16 settembre 1969.
- ¹⁰¹ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 57: Fabrizio De André, *Una domanda a Fabrizio De André*, «Radiocorriere TV», 1° settembre 1968.
- ¹⁰² Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 99: A. Selmi, *Il cantautore che non sa cantare in pubblico*, «Domenica del Corriere», 12 agosto 1969.
- ¹⁰³ Cfr. i rispettivi LP *I viaggi di Gulliver*, cit. (v. nota 80) e *La buona novella*, Produttori Associati PA/LPS 34, traccia n. 2 (1970).
- ¹⁰⁴ Gian Piero Reverberi intervistato da Elena Valdini, «Quando respiro in uno di quei parchi...» (Genova, 13 novembre 2005), in *Volammo davvero*, cit., pp. 287-99: 292.
- ¹⁰⁵ Nicola Piovani intervistato da Vincenzo Mollica, in *Volammo davvero*, cit., pp. 121-6: 122. Particolarmente rilevante è il caso di *Un medico*: «Fabrizio [...] mi sottopose il testo e una mattina, mentre lui dormiva, io mi misi al pianoforte e buttai giù una musica che è rimasta più o meno la stessa registrata nel disco» (*ibid.*). Lo stesso De André (intervistato da Luigi Bianco su «Oggi» nel gennaio 1972) aveva affermato: «il mio è stato solo un lavoro di mosaicista. Masters aveva già detto tutto: io non ho fatto altro che ricomporre questi versi in modo tale che potessero essere detti in canzoni...» (Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 133). Dal confronto fra le due testimonianze si evince chiaramente che il lavoro di «mosaicista», almeno in questo caso, include una fase di versificazione antecedente a quella della composizione musicale.
- ¹⁰⁶ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., pp. 265-6: P. Caporale, *Vivere le proprie canzoni*, «Music», 1 maggio 1984.
- ¹⁰⁷ Cfr., rispettivamente, l'intervista a «Rossana» qui già citata nella nota 40, e C. Casartelli, «... lo oggi non canto più i vinti...», «Buscadero» 175, dicembre 1996, riedita col titolo *Il cantautore senza etichette*, «L'Arena», 17 febbraio 1997 (non inclusa in Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit.).
- ¹⁰⁸ M. Marrucci, *Il 'mosaicista' De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore, in Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea. Cantautori, saggi e poeti a confronto*, Milano 2009, pp. 104-21: 107-8. Lo schema proposto dalla Marrucci conferma, in sostanza, quanto già osservato da Umberto Fiori («*La canzone è un testo cantato*», cit., p. 147), sulla base di un'altra dichiarazione di De André (rilasciata a Doriano Fasoli nel 1995); qui però il cantautore si era limitato a sostenere che «in ogni caso è meglio far precedere la musica al testo, perché il testo è più malleabile, più duttile di quanto probabilmente non lo sia... cioè, musicare un testo in metrica imprecisa o in metrica difficile (...) risulta assai più difficoltoso che non adattare un testo ad una musica». È senz'altro vero, in generale, che «nella canzone la musica per lo più precede le parole, che vengono scritte a partire da uno schema metrico-musicale già stabilito» – come ivi sostenuto da Fiori (e variamente illustrato in La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit., Parte Prima, cap. 3.2, Parte Seconda (cd-rom), cap. 6); altra cosa è voler dimostrare, in base a quella isolata citazione, «che questo valga», in assoluto, «anche per il lavoro di De André».
- ¹⁰⁹ Mi riferisco anzitutto all'intervento di Franco Fabbri seguito alla relazione di Marianna Marrucci, in occasione del convegno *Poesia e canzone d'autore in Italia* (Siena, 11 ottobre 2007), di cui purtroppo non rimane traccia nei relativi Atti (*Il suono e l'inchiostro*, cit.). Nella stessa direzione, e in linea con Fiori, *loc.*

cit. (v. nota 108), si muove l'osservazione critica mossa dallo stesso Fabbri (*De André il progressivo*, in *Il suono e l'inchiostro*, cit., p. 100) nei confronti di alcuni frammenti di discorso estrapolati dal mio libro *Poesia per musica*, cit., pp. 189-90. Ringrazio il collega per avermi stimolato ad approfondire la questione, nonché a consolidare ulteriormente le mie posizioni su basi documentarie oltre che analitiche: continuo a credere che De André, da solo o in collaborazione con altri, sia da collocarsi *tendenzialmente* fra quei «poeti-cantanti-narratori molto vicini alla tradizione antica di trovatori e cantastorie» (quali Guthrie, Brassens, Cohen, Guccini, in parte anche Dylan) più che fra altri artisti molto più chiaramente ispirati dal principio della musica per poesia (da Jobim a Buarque, dai Gershwin e Porter a McCartney e Conte). A quest'ultima categoria De André si è certamente avvicinato, ma più che altro nella produzione più tarda e sotto il diretto influsso di altri musicisti suoi collaboratori (a partire da Pagani).

¹¹⁰ Più chiare ed esplicite, in tal senso, sono le parole da lui usate nella sopra citata e discussa intervista del 16 settembre 1969 (in corrispondenza della nota 100). Sulla concezione chitarristica del «tema rinascimentale» o «motivo medievale» di Carlo Martello, cfr. la dichiarazione già citata nella nota 83; qui la fanfara affidata al corno (strutturata su di un passamezzo moderno) è ben diversa sia dalla melodia vocale sia dal relativo giro accordale di accompagnamento.

¹¹¹ M. Marrucci, *Il 'mosaicista' De André*, cit., pp. 110-1 e 117 (fig. 4). Come chiaramente illustrato dalla studiosa, in questo caso De André non si è limitato a sottolineare alcuni passaggi chiave della fonte letteraria (Alcifrone, *Lettere di parassiti e di cortigiane*, Venezia 1985, p. 175), ma ha già provato a trarne un abbozzo di versificazione.

¹¹² Cfr. nota 98.

¹¹³ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 348: R. Cappelli, *Cantico per i diversi*, «Mucchio Selvaggio», settembre 1992. Lo stesso concetto è chiaramente formulato in una dichiarazione dell'anno precedente: «Ho appiccicato la musica ai versi di *La domenica delle salme*, senza cambiare un solo verso» (ivi, p. 314: G. Castaldo, *Bentornato Fabrizio cantastorie con poesia*, «Repubblica», 17 febbraio 1991).

¹¹⁴ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 297: A. Podestà, *Fabrizio De André - Storie di uomini, di nuvole e di cicale*, «Sorrisi e Canzoni TV», 1990.

¹¹⁵ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 320: S. Benoni, *De André - Ecco chi sono*, «L'Unione Sarda», 18 agosto 1991.

¹¹⁶ Sassi - Pistarini, *De André Talk*, cit., p. 397: C. Marongiu, *Una fotografia d'eccezione per Fabrizio De André*, «Sorrisi e Canzoni TV», novembre 1997.

¹¹⁷ Cfr. quanto ampiamente illustrato in La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit., a partire dal capitolo 3.2.3, *Strofe musicali per poesia e «modi per cantar sonetti»: dal Blues alla frottola*, pp. 166-70.

¹¹⁸ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, Paris 1991, pp. 245-51: 249: «Brassens avait une façon presque spatiale de concevoir ses chansons, qu'il avait dès le départ une idée générale de la structure (peut-être parce qu'il avait en tête un air, et donc une métrique) et qui laissait sur sa feuille des blancs, des trous, écrivant comme un texte en dentelle. [...] C'est ensuite qu'il cherchait un rythme que colle à ses vers, en les scandant et en tapant du poing sur sa table. Puis, lorsque le rythme était

trouvé, il passait à la mélodie ou cherchait dans son stock de mélodies déjà écrites celle qui pouvait convenir». La ricostruzione del processo compositivo brassensiano, qui proposta da Calvet, si basa sia sullo studio di alcuni appunti verbali dello *chansonnier* (riguardanti in particolare le canzoni *Rien à jeter* e *Vieux Normand*), sia su diverse sue dichiarazioni abbastanza esplicite, da cui si ricava anche il carattere emotivo della scintilla iniziale e la natura spesso verbale, logogenica, della struttura di partenza. In una di queste dichiarazioni, ad esempio, si legge: «Une idée me vient, une émotion, j'essaie de la traduire avec des mots, et puis je la rumine pendant quelques jours, quelques semaines, j'ajoute quelque chose, j'enlève, plus d'ailleurs que je n'ajoute, et au bout de quelque temps je ne peux pas aller plus loin» (cit. Calvet, *Georges Brassens*, cit., p. 246). Più avanti (Calvet, *Georges Brassens*, cit., p. 280), prima di illustrare il caso emblematico della canzone *Le bistrot* (uno dei modelli di De André), Calvet descrive la maniera compositiva di Brassens come «façon de chercher la mélodie et le rythme convenant au texte».

¹¹⁹ Mi riferisco al post del non meglio identificabile blogger Alboino, datato 7 gennaio 2009 e intitolato *Tributo a Fabrizio De André - 4 - Ricordando Faber*, in *I Barbari*: <http://alboino.blogspot.com>. Qui il 'barbaro' Alboino, prima di citare la presunta frase della Pivano, accenna solo al fatto di aver «riletto con grande piacere vecchi ritagli di giornale con interviste a e su Fabrizio De André».

¹²⁰ Cfr. F. Pivano, *I miei amici cantautori*, a cura di S. Sacchi e S. Senardi, Milano 2005, pp. 9-19, con particolare riferimento alla tradizione poetico-musicale (medioevale-rinascimentale) e alla relativa prassi esecutiva che dai tempi del Petrarca («canto *ad lembum*, cioè il canto al liuto») porta all'era di Poliziano e Lorenzo il Magnifico («arte» di «improvvisare versi cantando su schemi melodici già noti o su nuove melodie»). Da cui la successiva ripresa di una definizione del critico musicale Giò Alajmo - «la canzone non è altro che una poesia che ha ritrovato la sua melodia» - e la sua applicazione finale al caso di De André: «Il professore direbbe che una poesia è un insieme di parole, versi, metrica, rime, suoni, immagini, emozioni, evocazioni, storie. Tutto ciò che De André padroneggiava come nessun altro, ma in più lo metteva in musica, con un linguaggio comprensibile a tutti, colto, ma non dotto, e con l'ironia che nessuno insegna mai».

¹²¹ Ne è particolarmente consapevole, fra gli altri, un autorevole studioso quale Costanzo Di Girolamo (*I trovatori*, cit.), per il quale si tratta di «una poesia» interamente «affidata alla voce, o più precisamente al canto con l'accompagnamento di uno strumento musicale, e che vive nell'esecuzione, non nella pagina scritta; una poesia, con la sua forte componente di teatralità, che prende forma come spettacolo e per la quale il termine letteratura appare discutibile o perfino improprio» (Di Girolamo, *I trovatori*, cit., p. 4). Altrove lo stesso concetto è riformulato in termini ancor più veementi oltre che precisi: «La poesia dei trovatori [...] era una poesia destinata al canto, non alla lettura dal libro e tanto meno alla recitazione: dimenticarlo, comporterebbe il più grave errore di interpretazione di questa civiltà poetica. Il verbo *trobar*, 'trovare, inventare', da cui *trobador*, significa comporre sia il testo che la melodia, *motz* e so, l'uno complementare all'altra e che insieme formano l'*obra*, il componimento» (Di Girolamo, *I trovatori*, cit., p. 18).